COORDENAÇÃO

GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA

II CONGRESSO
O PORTO ROMÂNTICO

ACTAS

CATÓLICA
CITAR · CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES
PORTO

FICHA TÉCNICA

TÍTULO
II CONGRESSO "O PORTO ROMÂNTICO" - ACTAS

COORDENAÇÃO
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

DESIGN GRÁFICO + E-PAGINAÇÃO
Carlos Gonçalves

EDIÇÃO
CITAR
Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes
Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa

ISBN
978-989-8497-07-9

LOCAL DE EDIÇÃO
Porto

DATA
Junho de 2016

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

Em 11 e 12 de Abril de 2014, o CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes –, da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, organizou, no pólo da Foz desta instituição, o II Congresso "O Porto Romântico", que, à semelhança da primeira edição, se revestiu de grande interesse científico e cultural, por permitir a apresentação de diferentes perspectivas sobre essa época fascinante do percurso histórico da cidade, que abarcou uma boa parte da centúria de Oitocentos, prolongando-se pelas primeiras décadas do século XX.

Este segundo congresso constituiu uma homenagem à relevância, prestígio e dinamismo económico, social e cultural que o Porto experimentou durante parte dos séculos XIX e XX. Novas instituições de diversa índole foram criadas, as relações comerciais e financeiras intensificaram-se, a edificação doméstica progrediu como nunca até então e uma nova vaga de cosmopolitismo invadiu a urbe portuense. Surgem personalidades de biografias singulares, muitas ligadas às novas instituições de ensino superior da cidade, ou às ordens terceiras e outras irmandades, desenvolve-se o retrato como meio de afirmação burguesa, os interiores domésticos surgem revalorizados. Neste cenário aumenta o número de viagens aos grandes núcleos civilizacionais europeus, trazem-se novidades observadas, algumas delas perdurando ainda hoje em acervos públicos e particulares.

As conferências de abertura e encerramento estiveram a cargo, respectivamente, dos Profs. Doutores Rui Vieira Nery, da Universidade Nova de Lisboa, e Francisco Ribeiro da Silva, da Universidade do Porto. Na conferência de abertura, Rui Vieira Nery acentuou a relação entre os aspectos musicais e a afirmação das elites burguesas no liberalismo da Cidade Invicta; na sessão de encerramento, Francisco Ribeiro da Silva focou a sua análise na importante missão do Hospital de Crianças Maria Pia e do espírito de bem-fazer associado a esta instituição portuense.

Durante os dois dias, e cumprindo a divisão por distintas secções, foram apresentados estudos referentes a quatro grupos temáticos: os estudos económicos e sociais; os estudos económicos e sociais; os estudos políticos e institucionais; os estudos culturais e musicais; e, finalmente, os estudos histórico-artísticos.

Deste modo, ao longo das centenas de páginas que corporizam estas actas, e no que diz respeito aos estudos económicos e sociais, serão apresentadas novidades sobre o conselheiro Agostinho Albano da Silveira Pinto, ou sobre o lente José Pereira Reis, da Escola Médico-Cirúrgica, bem como leremos informações sobre diversas famílias burguesas, como os Gomes de Castro, os Ferreira Borges, os Costa Carvalho e os Gomes Monteiro. Revelar-se-á notícias sobre o consumo da cerveja e a prostituição, e, entre tertúlias oitocentistas, serão referidos os agentes da moda no Porto ou as ligações com as vizinhas terras da Maia.

No domínio social e político, por entre figuras picarescas da cidade, atender-se-á ao papel de "O Nacional", num percurso apologético da federação peninsular até à contestação anti-ibérica, havendo

tempo para uma revisitação dessa figura ímpar de herói do romantismo portuense que foi o rei Carlos Alberto de Sabóia.

No que respeita ao plano musical, os membros da família Arroyo surgem abordados num texto mais específico sobre João Arroyo e a identidade musical, e outro referente ao papel deste clã na cultura musical oitocentista. Noutros textos, é aferida a metodologia na análise da Sociedade Orpheon Portuense, ou a abordagem da historiografia musical através de Joaquim de Vasconcelos. Repensar as relações entre Júlio Dinis e Camilo Castelo Branco, percepcionar o pensamento literário de Alexandre da Conceição, ou de Guilherme Amaral, as teorias literárias de Guilherme Braga e até as representações românticas do Porto em Agustina Bessa-Luís revelam-se outros dos temas abordados nestas actas. Acrescem a estes textos outros referentes à imprensa periódica católica, à revista "A Harpa", ou às correntes científicas e culturais dessa instituição marcante do Porto que foi a já aqui referenciada Escola Médico-Cirúrgica.

No plano histórico-artístico, abundam os contributos. Desde logo, as referências a pintores como Francisco António da Silva Oeirense, João António Correia, ou a uma senhora, Cristina Amélia Machado, a primeira aluna da Academia Portuense de Belas-Artes. Por outro lado, os ambientes e as artes que o integram recebem contributos referentes às tipologias decorativas preconizadas nos ambientes civis, e, mais especificamente, sobre a acção de Manini e Pereira Cão no Palácio da Bolsa. O coleccionismo de Dionísio Pinheiro e o perfil institucional da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, designadamente dos objectos do seu museu, ou, também, a botica do Hospital Real de Santo António surgem como alvo de estudos. E, numa articulação mais actual, analisa-se o Romantismo como recorrência nas artes e a sua ligação com a contemporaneidade em artistas portuenses.

Ainda no plano da edificação e da ornamentação, estas actas terminam com a ligação de Gaspar Joaquim Borges de Castro ao gaveto da Rua do Rosário, abordando, igualmente, os estudos referentes ao mobiliário da Associação Comercial do Porto e à cerâmica da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, vista por duas perspectivas distintas.

Agradecemos aos membros da comissão científica por todo o esforço de revisão das candidaturas, permitindo assegurar o nível científico do congresso. Às dezenas de autores que enriquecem esta obra, uma palavra de reconhecimento pelo esforço de investigação e publicação neste volume.

Cumpre-nos, finalmente, uma palavra de apreço ao trabalho da Drª Isabel Dias Ferreira, pela colaboração no processo de recolha de candidaturas e organização da presente edição em *e-book*, bem como de Maria das Neves Silva e da Drª Maria da Glória Rosas Brandão, pela organização logística no decurso do Congresso.

Porto, 3 de Fevereiro de 2016

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
Prof. Catedrático da EA-UCP
Director do CITAR

DE “BEBIDA ESTRANHA” A “BEBIDA DA MODA”: CONSUMOS E REPRESENTAÇÕES DA CERVEJA NO PORTO ROMÂNTICO

Gaspar Martins Pereira[1]

Introdução

Numa época de profundas transformações políticas, sociais e económicas, o espírito romântico, que envolveu boa parte de Oitocentos, traduziu-se também em mudanças de hábitos, comportamentos e sensibilidades, na construção de novas formas de sociabilidade e de relação, de espaços, tempos e gestos dos quotidianos, quer públicos quer privados. Nesta breve comunicação, servindo-me, essencialmente, de representações literárias da época, em especial de Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, tentarei destacar a expansão do consumo de cerveja na cidade do Porto, ao longo do século XIX.

Considerada, inicialmente, uma “bebida estranha” aos hábitos dos portuenses, a cerveja era apenas consumida por estrangeiros residentes na cidade, em particular da comunidade britânica. Os “tripeiros”, por gosto, tradição e negócio, preferiam os muitos e bons ou maus vinhos do Minho ou do Douro, que aqui afluíam e aqui se comercializavam. Mas, no Porto romântico, a cerveja tornar-se-ia, gradualmente, uma “bebida da moda”, com um consumo crescente entre os círculos da juventude boémia, mais receptivos às novidades. Se é verdade que as representações literárias da época nos transmitem imagens contrastantes, ora de relutância e de resistência à “bebida de hereges” e anti-nacional, ora de anglomania e de imitação de costumes estrangeiros considerados superiores, essas e outras fontes (imprensa periódica, inquéritos e relatórios oficiais, etc.) revelam um progressivo consumo de cerveja na cidade do Porto que, apesar de ainda limitado face ao mais popular e alargado consumo do vinho, assumiria um papel significativo nos espaços de sociabilidade portuense mais frequentados pela juventude, desde os botequins e cafés até às emergentes cervejarias (Guichard, Camanho, Águia de Ouro, etc.), onde o “bock” se tornou bebida corrente, a par de novas formas de convivialidade, traduzidas por “cervejar” na prosa de Eça.

A relutância à “bebida de hereges”

Centro vital do comércio dos vinhos do Minho e do Douro, era natural que os portuenses dispensassem até bastante tarde o consumo de cerveja. Mas a fixação na cidade, desde o século XVII, de muitos

[1] Professor catedrático do Departamento de História e de Estudos Políticos e Internacionais da FLUP. Investigador do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço & Memória”.

negociantes ingleses, flamengos e hamburgueses, mais habituados a essa bebida, terá justificado a importação de pequenas quantidades, de forma legal ou por contrabando[2]. Ainda nas primeiras décadas do século XIX, o consumo de cerveja na cidade do Porto estaria circunscrito quase exclusivamente aos residentes estrangeiros, sobretudo aos ingleses. Em Junho de 1819, no ambiente anglófobo que então se vivia, o jovem Almeida Garrett compôs um dos seus célebres poemas, invectivando os "opressores" britânicos, grandes bebedores de cerveja e vinho do Porto:

> "[...] *Opressora da Lusa liberdade,*
> *Esta canalha d'Albion soberbo*
> *Aqui fixou seu trono.*
> *De botelhas coroado, e d'olhos, boca,*
> *Das orelhas, nariz e d'outras partes*
> *Esguichando* cerveja, *n'uma glória*
> *De espesso nevoeiro,*
> *Pousou seu génio bruto em nossos muros;*
> *C'o nacional God-damn, e o frasco a pino,*
> *Nos bebe o vinho, nos esbulha as bolsas,*
> *Dá-nos em troco os sestros,*
> *Dá-nos as manhas, os costumes feros,*
> *As ridículas modas.* [...]"[3].

Garrett exagerava no "cliché" do inglês, beberrão incorrigível. E, se muitos aderiam à moda, por imitação dos estrangeiros, outros recusavam-na por ser "bebida de hereges" e muito inferior aos vinhos portugueses, como captou Garrett na sua comédia *As Profecias do Bandarra*, escrita em 1845, situando a cena numa zona popular de Lisboa e fazendo contrastar a atitude do boticário Pantaleão, de abertura às novidades, com a repugnância do sapateiro Tomé Crispim:

> *"Pantaleão*, tomando uma garrafa das mãos de Lázaro e dando a beber a Tomé
> *– Bebe, bebe, homem, que é cerveja preta.*
> *Tomé – Cerveja! Bebida de hereges, que a bebam eles os excomungados. Abrenúncio! Daquele bálsamo de ontem, sr. Pantaleão, aquilo sim!*
> *Pantaleão – Chegue já um de vocês a casa, e traga uma garrafa do meu Porto velho"*[4].

---

[2] Veja-se, por exemplo, FERREIRA, J. A. Pinto – Visitas de saúde às embarcações entradas na Barra do Douro nos séculos XVI e XVII. Porto: Gabinete de História da Cidade, 1977, pp. 108-109 e 130-131. Refira-se que a importação de cerveja foi proibida entre 1710 e 1810, o que suscitou, nesse período, a entrada de algumas quantidades por contrabando. Entre as diversas mercadorias entradas por contrabando e apreendidas pelos fiscais da Alfândega do Porto, entre 1788 e 1791, contavam-se 10 almudes de cerveja (cerca de 250 litros). Cf. SILVA, Francisco Ribeiro da – A apreensão de mercadorias proibidas nos finais de Setecentos. Um exemplo. *Revista da Faculdade de Letras: História*. Porto: Faculdade de Letras Universidade do Porto, pp. 555-561. Em 1820, só entre Janeiro e Março e apenas provenientes de Bristol, o Porto recebia dois barris e trezentas dúzias de garrafas de cerveja. *Correio Braziliense*, vol. XXV, nº 146, Jul. 1820, pp. 35-36. Não era muito, mas deveria chegar e sobrar para os consumidores da bebida, sobretudo ingleses.

[3] GARRETT, Almeida – Lírica. 2ª ed. Lisboa: Viúva Bertrand & Filhos, 1853, p. 123.

[4] GARRETT, Almeida – As profecias do Bandarra. *In* GARRETT, Almeida – *Obras completas de Almeida Garrett*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1904, vol. 1, p. 734.

O mesmo estereótipo pode encontrar-se, ao longo do século XIX, tanto em textos dos escritores mais conceituados como nos dos menos conhecidos, quase sempre no mesmo tom nacionalista e anglófobo. Leia-se, por exemplo, a expressiva descrição feita por Júlio Dinis, em *Uma Família Inglesa*, de Richard Whitestone, um dos "mais fleumáticos e genuinamente ingleses" que habitavam no Porto desse tempo:

> "*A mesma indiferença, a mesma, senão absoluta impassibilidade, estabilidade de razão pelo menos, com que, uns após outros esvaziava copos de cerveja e cálices de Porto e Madeira, de rum, de conhaque, de* kummel*, de* ginger beer*, e até de absinto, libações que a qualquer pessoa menos inglesmente organizada ameaçariam, em pouco tempo, com as mais pavorosas consequências de um completo alcoolismo*"[5].

Em contrapartida, no jantar carnavalesco de "oito horas", no Águia de Ouro, ao grupo de jovens amigos de Charles Whitestone, Júlio Dinis serve apenas vinhos, individualizando um ou outro, como um malvasia ou um Xerez, mas nada de cerveja. E, quando os jovens saíram para a Praça da Batalha a caminho do Teatro de S. João, um deles, aspirante a poeta, versejou um hino ao tabaco, bem revelador do desprezo pela britânica cerveja:

> "*Cerveja britânica,*
> *De furor espuma!*
> *De coisa nenhuma*
> *me podes servir.*
> *Quando oiço do lúpulo*
> *Gabarem proezas,*
> Às bocas inglesas,
> *Desato-me a rir*"[6].

A moda de beber cerveja: do sacrifício à naturalização da bebida estrangeira

O certo é que, ainda na primeira metade do século XIX, a produção de cerveja se implantava em Portugal, mais rapidamente em Lisboa do que no Porto. O consumo limitava-se a estas duas cidades e ao Funchal, onde era também significativa a comunidade inglesa e onde também se instalaram unidades cervejeiras[7]. Fora dessas cidades, praticamente ninguém bebia cerveja. Como escreveu Forrester em meados do século: "*No interior a cerveja é desconhecida, bebendo o lavrador o vinho local*"[8].

Se é verdade que o gosto da cerveja, mais vulgarizado entre os estrangeiros, tardou a cativar a maior parte da população, não é menos verdade que, em Lisboa e no Porto, sobretudo entre os jovens das elites, se podiam observar tentativas de imitação e de incorporação dos hábitos estranhos. Um viajante britânico que escreveu sobre os hábitos portugueses, em 1826, realçou o sacrifício a que se

[5] DINIS, Júlio – *Uma família inglesa. Cenas da vida do Porto.* [1ª ed. 1868]. 3ª ed. Porto: Cruz Coutinho, 1875, p. 7.

[6] IDEM, *Ibidem*, p. 38.

[7] As primeiras fábricas de cerveja da Madeira terão surgido por volta de 1840, por iniciativa de estrangeiros, nomeadamente John Park, estabelecido na Camacha nesse ano, e Diogo Guilherme Cave, com uma fábrica no Funchal em 1844. Cf. RIBEIRO, João Adriano – *125 anos de cerveja na Madeira*. Funchal: Empresa de Cervejas da Madeira, 1996, p. 11.

[8] FORRESTER, Joseph James – *The Oliveira Prize – Essay on Portugal*. Londres: John Weale, 1853, p. 64.

submetiam os jovens lisboetas que tentavam adaptar o seu paladar à moda de beber cerveja, que se teria divulgado na capital depois da Guerra Peninsular:

> "*O uso de qualquer bebida leve, como cerveja ou cidra, é desconhecido. Se um Português entra numa loja de Bebidas para saciar a sede, pede uma limonada ou um copo de capilar, o primeiro dos quais têm um jeito especial para preparar bem, que, segundo creio, é atribuível à mistura de capilar em vez de açúcar. Muitos indivíduos têm, no entanto, tentado, com algum sucesso, a abertura de lojas para venda de cerveja engarrafada em algumas das principais ruas da metrópole, onde os estrangeiros, sobretudo alemães, são constantemente vistos a jogar damas, xadrez ou gamão, a fumar cigarros e a beber cerveja. Esta maneira de passar um momento de lazer tornou-se quase uma moda em Lisboa, imediatamente depois da guerra. Mas é difícil de submeter o paladar, embora possamos estar dispostos a fazê-lo para seguir a moda; e tenho observado frequentemente um grupo de jovens naturais de Lisboa sentarem-se com grande coragem para consumirem cerveja em garrafa e cigarros, esforçando-se por engolir as libações sem exibir no rosto a repugnância que a bebida provoca aos seus gostos. Tais são os dolorosos sacrifícios da loucura da moda!* "[9].

Por estranha e repugnante que fosse ao paladar nacional, a cerveja foi conquistando um número crescente de adeptos. Uma década mais tarde, já se divulgavam receitas para fazer cerveja caseira, como se lê no jornal *O Panorama*[10].

A relutância em aderir aos hábitos estrangeiros contrapunha-se à atitude inversa, tão ou mais forte, de sobrevalorizar tudo o que chegava de fora. Na sociedade oitocentista, cruzavam-se tendências contraditórias, anglófobas e anglófilas. Em 1876, num dos textos que escreveu para *As Farpas*, dirigindo-se a *John Bull*, Ramalho Ortigão ironizava contra a substituição dos hábitos tradicionais pelas modas "à inglesa", incluindo o consumo de cerveja:

> "*Nós governamo-nos à inglesa, vestimo-nos à inglesa, alimentamo-nos à inglesa. Mandamos vir de casa de Poole as nossas* toilettes. *Atestamo-nos de chá e de* Pale Ale. *Lançamo-nos no* sport, *no* turf. *Sacrificamos à anglomania interesses valiosos.* [...] *Em vez de nos refrigerarmos com as saudáveis bebidas clássicas de nossos pais, a* limonada *e a* sangria*, amodorramos os nossos temperamentos com má cerveja inglesa, que nos desenvolve excessivamente a bílis, que nos dá dispepsias e hepatites, e, enquanto nos não ataca algum órgão essencial à vida, nos embrutece lentamente, tornando-nos a língua grossa e o cérebro espesso*"[11].

A invectiva de Ramalho contra a cerveja só se compreende pela rápida progressão do consumo da bebida, que já se tornara natural ao paladar de muitos portugueses. De resto, é o mesmo Ramalho que recorda uma noitada de batota na Foz, nos seus tempos de juventude, nos anos sessenta, numa "*espelunca*" improvisada "*no lindo* cottage *do Mallen, na Praia dos Ingleses, com um terraço sobre o mar e a entrada pela rua da Senhora da Luz*". Quando todos abandonaram a sala, já ao romper do dia, os vestígios eram indisfarçáveis:

---

[9] A.P.D.G. – *Sketches of Portuguese life, manners, costume and character*. Londres: G. B. Whittaker, 1826, pp. 345-346.

[10] *O Panorama. Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. Lisboa: Tip. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, vol. I, 05.08.1837, p. 112. Veja-se, também, LÚCIO, João Baptista – *Pequena colecção de verdadeiras receitas, para fabricar... cerveja branca, e preta, cidra...* Lisboa: Tip. Cezariana, 1847.

[11] ORTIGÃO, Ramalho; QUEIRÓS, Eça de – *As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. Nova série, tomo 4. Lisboa: Tipografia Universal, Abril de 1876, pp. 5-6.

> *"Na sala esvaziada de gente oscilava ainda, esfarrapado, o arquente da noitada, impregnado do fumo do tabaco e dos cheiros acres do suor e da cerveja azedada no fundo dos copos dispersos no balcão do* buffette"[12].

Também na prosa de Camilo Castelo Branco podemos encontrar, desde os anos cinquenta, diversas representações do consumo da cerveja. Como em *Duas horas de Leitura*, na cena em que Camilo e o seu companheiro de viagem param na estalagem da Mariquinhas, para darem descanso aos cavalos e matarem a sede:

> "*Nestas gravíssimas reflexões, chegámos à Carriça, e apeámos. A primeira pessoa que vimos foi a Mariquinhas, merendando, salvo erro, uma lourejante posta de pescada fritada em ovos.* [...] *Enquanto libávamos algumas botijas de* cerveja*, deliciámos o espírito com as argúcias de Mariquinhas...*"[13].

É certo que, na prosa camiliana, podemos encontrar igualmente atitudes de resistência à cerveja. Por exemplo, na novela *O Cego de Landim*, de 1877, Camilo criticava a mudança de hábitos na juventude, com a crescente frequência dos "cafés" e o consumo imoderado de cerveja:

> "[...] *há dezassete anos, o progresso material desconhecia a precisão dos 'cafés', paragens duns ociosos que se putrificam, raça amolentada no sibaritismo da* cerveja *de quartola, com grandes orgias de cigarros de Xabregas*"[14].

Ou, ainda, as referências sarcásticas do romancista à Hospedaria da Águia de Ouro, com cervejaria no rés-do-chão, onde os poetas discutiam até de madrugada:

> "*Debaixo do meu quarto, até ao romper da alva, fizeram-se orgias baratas de* cerveja *da pipa. Poetas bêbados diziam sonetos elegíacos, e votavam, esmurraçando as bancas, por Victor Hugo contra Zola* [...]. *Depois, fecharam-se as portas da brasserie estrondosamente, pondo terramotos na velha estalagem; e os poetas, no Largo da Batalha, muito desequilibrados em curvetas, saudavam com ziguezagues e gestos largos a Aurora, vociferando estrofes do Firmamento de Soares de Passos e golfos de cerveja aziumada.*
> *Eu andava então passeando no meu quarto entre os fantasmas dos meus amigos mortos, e perguntava à Providência inventora porque fizera o percevejo acrobata e o poeta abeberado nos ideais da cerveja da pipa*"[15].

Camilo tinha as suas razões para condenar o uso imoderado da cerveja nas estúrdias da juventude boémia. O seu filho Jorge acumulava a infelicidade da demência com bebedeiras de cerveja, como se lê numa carta do romancista para o seu amigo Carlos Ramiro Coutinho (Visconde de Ouguela):

---

[12] QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho – *As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. 4ª série, nº 2. Lisboa: Empresa Literária Luso-Brasileira, Novembro-Dezembro de 1882, pp. 41-45.

[13] BRANCO, Camilo Castelo – Duas horas de leitura. [1ª ed. 1857]. *In* BRANCO, Camilo Castelo – *Obras Completas*. vol. XI. Porto: Lello & Irmão, 1990, pp. 317-318.

[14] BRANCO, Camilo Castelo – Novelas do Minho. [1ª ed. 1877]. *In* BRANCO, Camilo Castelo – *Obras Completas*. vol. VIII. Porto: Lello & Irmão, 1988, pp. 113-114.

[15] BRANCO, Camilo Castelo – Boémia do espírito. [1ª ed. 1886]. *In* BRANCO, Camilo Castelo – *Obras Completas*. vol. XVI. Porto: Lello & Irmão, 1993, pp. 15-16.

"Enquanto ele estiver sossegado em Famalicão, deixo-o estar. Fora deste meio é outro homem. O pior é a dipsomania — embebeda-se com cerveja. Duas demências"[16].

Ao longo do século XIX, apesar de se manter a forte tradição vinícola, a cerveja afirmou-se, gradualmente e de forma irreversível, nos consumos dos portugueses. As sociabilidades urbanas, tanto das elites intelectuais e políticas como das juventudes académicas e, por imitação, de outros estratos, associavam-se, frequentemente, às tertúlias e grupos que faziam dos cafés e das cervejarias pontos de encontro privilegiados. O movimento era maior em Lisboa e, claro, o correspondente consumo. Na prosa do mais cosmopolita dos escritores portugueses da época, Eça de Queirós, surgem-nos frequentes referências à cerveja[17], normalmente ligadas à sociabilidade urbana, nos locais públicos, como os cafés ou as cervejarias. Por exemplo, em Setembro de 1871, em *As Farpas*, Eça parodiava sobre a vida dos literatos da capital:

"Assim as sólidas e incontestáveis reputações sobre a capacidade de espírito fazem-se nos botequins. A imortalidade — do Loreto ao Rossio — repousa entre as dez horas e a meia-noite num banho de cerveja de pipa"[18].

Não seria muito diferente o que se passava no Porto, certamente em menor escala. O mesmo Eça ironizava sobre o combate ao jesuitismo dos intelectuais portuenses:

"Ora o jesuíta é um bom inimigo, que não desarranja os hábitos da digestão, a quem se dá batalha, conversando à porta do Moré ou em volta de um bock *na Águia de Ouro"*[19].

Ou aquele angustiado José Matias, que Eça descreve nos *Contos*:

"Nesse Agosto o encontrei eu instalado fundamentalmente no Hotel Francfort, onde entretinha a melancolia dos dias abrasados, fumando (porque voltara ao tabaco), lendo romances de Júlio Verne, e bebendo cerveja gelada até que a tarde refrescava e ele se vestia, se perfumava, se floria para jantar na Foz"[20].

Ou, ainda, a mocidade portuense que voltara aos cafés, após o fracasso da Liga Patriótica do Norte, em 1890:

"[...] *a mocidade que fora arrancar Antero à metafísica, regressara, cansada desse esforço, às banquetas e aos* bocks *dos cafés da Praça Nova"*[21].

---

[16] Agradeço a informação e a referência ao Dr. José Manuel Oliveira, Director da Casa-Museu Camilo Castelo Branco.

[17] Na sua minuciosa pesquisa sobre as bebidas alcoólicas na obra de Eça de Queirós, Dário Castro Alves apresenta nada menos do que 87 citações incluindo os termos *beer*, *bock*, *porter* e *pale ale*. Cf. ALVES, Dário Moreira de Castro – *Era Porto e entardecia. De absinto a zurrapa. Dicionário de vinhos e bebidas alcoólicas em geral na obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Pandora, 1994, p. 72.

[18] ORTIGÃO, Ramalho; QUEIRÓS, Eça de – *As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. Tipografia Universal, Setembro de 1871, p. 19.

[19] IDEM, *Ibidem*, Julho-Agosto de 1872, p. 54.

[20] QUEIRÓS, Eça de – José Matias. *In Contos*. *Apud* ALVES, Dário Moreira de Castro – *Op. cit.*, p. 81.

[21] QUEIRÓS, Eça de – Um génio que era um santo. *In Antero de Quental. In Memoriam*. Porto: Mathieu Lugan Editor, 1896, p. 514.

Na prosa de Eça, encontra-se não só um bom número de referências ao consumo de cerveja mas também uma nova designação verbal para esse consumo, "cervejar". Por exemplo, em *Os Maias*, referindo-se ao primeiro encontro de Ega e Raquel:

> *"Conhecera-a na Foz, na Assembleia; nessa noite, cervejando com os rapazes, ainda lhe chamou camélia melada"*[22].

Da cerveja importada à cerveja nacional

A expansão do consumo da cerveja no Porto romântico, em especial a partir de meados de Oitocentos, provocou um crescente dinamismo da indústria cervejeira local, multiplicando-se os pedidos de alvarás para a instalação de novas unidades, que contribuíram para a substituição gradual da cerveja importada (sobretudo, inglesa e alemã) por cerveja de produção nacional.

Se as primeiras experiências industriais deste sector, como a Fábrica de Cerveja Portuense[23], de 1836, parecem ter sido efémeras, outras unidades que se instalaram depois seriam mais duradouras. Em 1861, existiriam já, pelo menos, treze fábricas de cerveja nos concelhos do Porto e Gaia[24], embora se tratasse, na maior parte dos casos, de pequenas unidades artesanais, correspondendo a consumos ainda bastante reduzidos. Como referia o deputado do Porto Faria Guimarães, em 1860:

> "*Estas fábricas* [de cerveja] *fazem entre nós poucos interesses, porque o nosso povo prefere o vinho à cerveja, e mesmo o verde, quando o há, é melhor do que ela; mas se for maduro não se estima menos. A cerveja apenas se gasta entre nós em alguns meses do verão, e nesses mesmos em pequena quantidade*"[25].

Mas a tendência crescente de expansão dos consumos estimulou a instalação de unidades maiores e mais bem apetrechadas, como a "Fábrica de Cerveja da Baviera", de Jansen & Cª, que se associou a Agostinho Moreira dos Santos, na Rua da Piedade, desde 1863, e que construiu, na década seguinte, uma nova fábrica na Rua do Melo, inaugurada em 1876. Ou a modernização, desde 1884, da velha fábrica da Piedade pelo alemão Maximiano Schreck, que dispunha também de uma afamada cervejaria na Rua do Laranjal, anunciando, além da "*cerveja nacional*", "*cerveja alemã branca e preta, a qual rivalizando com a estrangeira custa pouco mais do que metade do preço*"[26].

Num mercado em expansão, a concorrência das cervejeiras portuenses através de uma rede de distribuição dominada por depositários (armazenistas), que impunham preços e condições que limitavam as margens de lucro dos industriais, conduziria, nos anos oitenta, a estratégias de cartelização do sector. Esse movimento de concentração dos industriais cervejeiros do Porto culminaria na

---

[22] QUEIRÓS, Eça de – *Os Maias*. *Apud* ALVES, Dário Moreira de Castro – *Op. cit.*, p. 90.

[23] *Periódico dos Pobres no Porto*, Porto, nº 170, 20.07.1836.

[24] CORDEIRO, José Manuel Lopes – *A indústria portuense no século XIX*. vol. 1. Braga: Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 2006, p. 297; *Almanaque comercial, fabril, judicial, administrativo, eclesiástico e militar do Porto e seu Distrito para 1860*. Porto: Tip. de J. L. de Sousa, 1859. Sobre as fábricas de cerveja de Gaia, veja-se também GUIMARÃES, Gonçalves – *Memória histórica dos antigos comerciantes e industriais de Vila Nova de Gaia*. [Vila Nova de Gaia]: Associação Comercial e Industrial de Vila Nova de Gaia, 1997, pp. 70 e 136.

[25] Sessão de 9 de Junho de 1860. *Diário da Câmara dos Deputados*, nº 9. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860, p. 151.

[26] *Almanaque do Porto e seu Distrito para 1886*. Porto: Imprensa Popular de J. L. de Sousa, 1885, p. 178.

criação da CUFP – Companhia União Fabril Portuense das Fábricas de Cerveja e Bebidas Refrigerantes (antepassada da actual Unicer), em 7 de Março de 1890, reunindo capacidades financeiras e técnicas para desenvolver a produção industrial e controlar o mercado portuense e nortenho. No ambiente anglófobo que se vivia então na cidade, na sequência do *Ultimatum* inglês de 11 de Janeiro, vale a pena destacar que a primeira marca de cerveja lançada pela nova empresa foi a "Serpa Pinto", numa clara afirmação nacionalista e nacionalizadora da bebida que muitos continuavam a considerar anti-nacional.

O CONSELHEIRO AGOSTINHO ALBANO DA SILVEIRA PINTO

João Miranda Lemos

Introdução[1]

O Conselheiro Agostinho Albano da Silveira Pinto nasceu no Porto em 17 de Julho de 1785 e faleceu na sua quinta de Águas Santas, em 18 de Outubro de 1852. A sua vida activa preenche, assim, a primeira metade do século XIX. Embora não sendo das figuras históricas de maior destaque no panorama nacional, a sua vida multifacetada tem muito interesse, pelo que revela de múltiplos aspectos da história do Porto e do País no período Romântico.

Com efeito, o Conselheiro Albano desenvolveu actividade pioneira e de relevo enquanto político, com intervenções sobretudo no campo da Economia Política (foi deputado, sucessivamente eleito, desde 1834 até à sua morte, vice-presidente do Tribunal do Conselho Fiscal de Contas e, efemeramente, ministro da Marinha e Ultramar durante 2 meses em 1847, num governo Cartista de Saldanha[2]) e na área da Farmácia (adquiriu grande prestígio nacional nesta área, tendo sido autor do Código Farmacêutico Lusitano, texto que definia os fármacos com curso legal em Portugal, o qual teve 6 edições e perdurou muito para além do seu falecimento). Foi pioneiro a leccionar, na Associação Comercial do Porto, um curso de Economia Política, e foi docente e Director da Academia de Marinha e Comércio e da Real Escola de Cirurgia do Porto, instituições precursoras da Universidade do Porto. Foi membro da Academia das Ciências de Lisboa, para a qual entrou em 6 de Março de 1828.

Concumitantemente com toda esta intensa e diversificada actividade, publicou uma bibliografia relativamente vasta que se estende desde o ensino da língua francesa até à Botânica, Farmácia e Economia. Foi jornalista, tendo editado a Revista Estrangeira, a que se seguiu a Revista Literária, e participou em muitas comissões para estudar problemas locais e nacionais. Nos seus textos, denota uma personalidade atenta ao desenvolvimento da Ciência a nível mundial, e um raciocínio lógico e racional, invulgar em Portugal no período em que viveu, por vezes com ideias muito avançadas.

Quando jovem, lutou contra os invasores franceses na Guerra Peninsular. Foi distinguido com o grau de cavaleiro da Ordem Militar Portuguesa da Torre e Espada em 1840 e com o grau de Comendador da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa em 1845. Foi membro da Maçonaria, pertencendo a uma loja francesa[3]. Significativamente, assumiu o nome simbólico de Hyperion, o titã associado à luz.

---

[1] Uma parte da investigação relativa a este trabalho foi feita em colaboração com o Doutor Francisco Queiroz, Investigador Principal da Linha "Heritage, Culture and Tourism" do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

[2] BONIFÁCIO, Maria de Fátima – *D. Maria II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005, pp. 180, 182.

[3] Cf. MARQUES, A. H. de Oliveira – *História da Maçonaria em Portugal*, vol. 2, p. 523.

Esta comunicação tem como objectivo abordar alguns aspectos menos conhecidos, ou menos aprofundados, da vida do Doutor Agostinho Albano da Silveira Pinto, designadamente um requerimento inédito existente no Arquivo Histórico Militar em que o próprio relata a sua participação na Guerra Peninsular, a controvérsia relativa ao *Código Farmacêutico Lusitano*, o papel pioneiro da *Revista Literária*, e alguns pontos de vista singulares apresentados no Curso de Economia Política que leccionou na Associação Comercial do Porto e em publicações que efectuou na área das Finanças.

Revisão bibliográfica

O Conselheiro Albano é referido em vários estudos publicados ainda no século XIX e, na segunda metade do século XX, sobretudo nas áreas da Economia e da Farmácia. Outras publicações sobre ele têm surgido até à actualidade. Logo após a sua morte, J. J. de Melo proferiu um elogio fúnebre, publicado em *O Instituto* e reproduzido total ou parcialmente noutras publicações[4]. Muito desse texto serve de base ao artigo que lhe é dedicado pela *Enciclopédia Luso-Brasileira*. Inocêncio refere Agostinho Albano da Silveira Pinto no *Dicionário Bibliográfico Português*, listando uma parte das suas publicações. Agostinho Albano consta ainda do *Dicionário Biográfico Parlamentar, 1834-1910*[5]. A propósito de um palacete revivalista construído na Afurada sob a égide do filho de Agostinho Albano, F. Queiroz e J. Miranda Lemos[6] fazem uma revisão dos principais aspectos da sua família dando-lhe, naturalmente, destaque, e descrevem os principais passos da sua biografia, para além de mostrarem, através de um diagrama, quais os seus ascendentes e descendentes mais próximos.

Em meados do século XX, Amzalak dedicou-lhe um livro[7] em que descreve detalhes da sua vida e transcreve a lição inaugural do Curso de Economia Política. A propósito da escola de economia do Porto no período 1837-1838, Augusto Santos Silva refere Agostinho Albano da Silveira Pinto[8]. De uma maneira mais abrangente, Armando Castro dá-lhe destaque entre os economistas portugueses do século XIX, explicando o seu pensamento económico[9].

Mais recentemente, António Almodôvar redigiu uma nota biográfica incluída no *Dicionário Histórico de Economistas Portugueses*[10]. Existem, ainda, numerosas referências a Agostinho Albano da Silveira Pinto dispersas em textos dedicados à história da Economia e Finanças em Portugal (para

---

[4] Cf. MELO, J. J. de – Elogio Fúnebre. *O Instituto, Jornal Scientifico e Literario*. Coimbra: Imprensa da Universidade, vol. II, nº 4, 15 de Maio de 1853, pp. 45-47.

[5] Cf MÓNICA, Maria Filomena (coord.) – *Dicionário Biográfico Parlamentar, 1834-1910*, vol. III. Colecção Parlamento. Edição da Assembleia da República.

[6] Cf. QUEIROZ, Francisco; LEMOS, João Miranda – A família Silveira Pinto e o Palacete de S. Paio. *In* SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (coord.) – *Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Porto: CITAR; UCE-Porto, 2012, vol. 1, pp. 179-198.

[7] Cf. AMZALAK, Moses Bensabat – *Agostinho Albano da Silveira Pinto e o Ensino da Economia Política no Porto*. Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1945.

[8] Cf. SILVA, Augusto Santos – A burguesia comercial portuguesa e o ensino de Economia Política: o exemplo da escola do Porto (1837-1838). *Análise Social*, vol. XVI (61-62), 1980-1º-2º, 363-3.

[9] Cf. CASTRO, Armando – *O Pensamento Económico no Portugal Moderno (De fins do Século XVIII a começos do século XX)*. Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

[10] Cf. ALMODÔVAR, António – Agostinho Albano da Silveira Pinto. In CARDOSO, José Luís (ed.) – *Dicionário Histórico de Economistas Portugueses*. Lisboa: Temas & Debates, 2001, pp. 258-260.

a qual as obras do próprio Agostinho Albano constituem referências incontornáveis), de que são exemplo Maria de Fátima Bonifácio[11], Carlos Bastien[12], José Luís Cardoso[13] e David Justino[14].

Relativamente à farmácia, Ana Leonor Pereira e João Rui Pita publicaram um artigo[15] em que fazem ressaltar o aspecto singular do Código Farmacêutico Lusitano. O contexto sociopolítico e o conteúdo técnico desta obra são apresentados numa excelente síntese por José Sousa Dias[16].

Numa obra recente, Amélia Ferraz destaca o papel de Agostinho Albano como director da Real Escola de Cirurgia do Porto (presidiu pela primeira vez à 12ª sessão do Conselho Escolar em 22 de Setembro de 1816, tendo sucedido a Bernardo Pereira da Fonseca Campeão, professor de cariz político legitimista, com quem teve um conflito) e, posteriormente, nos primórdios da Escola Médico-Cirúrgica do Porto[17]. É, por exemplo, a partir de Outubro de 1834 que, num clima de crescente tranquilidade institucional permitido pela vitória da causa liberal, o Conselho Escolar da Escola Médico-cirúrgica do Porto, em reuniões realizadas sob a presidência de Agostinho Albano, toma importantes decisões relativas à renovação do corpo docente através de concurso público[18].

A obra publicada

Para perceber as concepções e enquadramento da vida de Agostinho Albano da Silveira Pinto é importante o conhecimento da rica bibliografia que legou. Para além de numerosos artigos em jornais e da edição na *Revista Literária*, que será abordada a seguir, publicou os seguintes livros e memorandos, alguns com várias edições posteriores:

- *Gramática francesa*, 1815;
- *Projecto de regulamento para as cadeias do Porto e comarca*, 1822;
- *Relatório sobre a administração dos expostos e casa da roda do Porto*, 1823;
- *Primeiras linhas de química e botânica*, 1827;

---

[11] Cf. BONIFÁCIO, Maria de Fátima – Lisboa, bastião do proteccionismo (pautas, política e indústria nos anos 30-40 do século passado). *Análise Social*, XVI: 112-113, 1991 (3º, 4º), pp. 515-535.

[12] Cf. BASTIEN, Carlos – A integração europeia vista pelos economistas portugueses – uma perspectiva de longo prazo. *Análise Social*, vol. XLIV (191), 2009, pp. 337-359.

[13] Cf. CARDOSO, José Luís. F. Solano – Constâncio on Political economy: A "Science of Proportions". *History of European Ideas*, vol. 35, pp. 227-335.

[14] Cf. JUSTINO, David – O Livre-câmbio e o Fontismo revisitados, através dos debates parlamentares. In SERRÃO, José Vicente; PINHEIRO, Maga Avelar; FERREIRA, Maria de Fátima (org.) – *Desenvolvimento económico e mudança social: Portugal nos últimos dois séculos*. Lisboa: ICS, 2009.

[15] Cf. PEREIRA, Ana Leonor; PITA, João Rui – Agostinho Albano da Silveira Pinto (1785-1852). *In-Vivo, revista mensal de saúde*, 2002. Cf. www.invivo.pt (1.1.2012).

[16] Cf. DIAS, José P. Sousa – De Pombal ao Estado Novo: A Farmacopeia Portuguesa e a História (1772-1935). *Medicamento, História e Sociedade*, vol. 6, 1995, pp. 1-8.

[17] Cf. FERRAZ, Amélia Ricon – *A Real Escola e a Escola Médico-Cirúrgica do Porto*. Porto: Edições Centenário; Universidade do Porto, pp. 54, 61, 62, 64, 70, 248-253.

[18] Cf. FERRAZ, Amélia Ricon – *A Real Escola e a Escola Médico-Cirúrgica do Porto*. Porto: Edições Centenário; Universidade do Porto, pp. 62, 63.

- *Noções sobre a cólera-morbus*, 1832;
- *Conclusões práticas ou aforismos, deduzidos da observação sobre a cólera morbus*, 1833;
- *Código farmacêutico Lusitano*, 1835;
- *Farmacografia do código farmacêutico lusitano*, 1836;
- *Prelecções preliminares do curso de economia política da escola da Associação Comercial do Porto*, 1837;
- *Dívida Pública Portuguesa: Sua História, Progresso e Estado Actual*, 1839;
- *Elogio de Agostinho José Freire*, 1839;
- *Exame da questão da livre navegação do rio Douro*, 1840;
- *A crise financeira em 1841*, 1841;
- *Exame crítico das causas próximas da actual situação financeira*, 1843;
- *Discursos do senhor deputado Agostinho Albano da Silveira Pinto sobre o contrato para a conversão da dívida estrangeira, celebrado pelo governo com a sociedade Folgoza, Junqueira, Santos & Cª, proferidos na Câmara dos Deputados nas sessões de 1 e 2 de Abril de 1845*, 1845;
- *Exposição sinóptica do sistema geral da Fazenda Pública em Portugal*, 1847.
- *Relatório e documentos de inquérito sobre as operações do Banco de Portugal*, 1849.

A participação na guerra peninsular

Vários autores referem a participação de Agostinho Albano na Guerra Peninsular. Um requerimento inédito de 1821, conservado no Arquivo Histórico Militar[19], conta na primeira pessoa os principais passos desta participação:

> "*Representa a V. Magestade Agostinho Albano da Silveira Pinto, Doutor Oppositor em Filosofia, Lente d'Agricultura na Real Academia de Marinha e Comércio desta Cidade, que tendo servido no Corpo Militar Académico, quando em Janeiro de 1809 se organisou, e o acompanhou na qualidade de Ajudante á Restauração do Porto em Maio do mesmo anno,* [...] *foi ahi convidado para passar a servir com outros Academicos no Corpo de Guias addido ao Quartel General de Lord Wellington, então ainda Sir Arthur Wellesley, o que effectuou em 25 de Maio, e acompanhou o Exército, tendo assistido à batalha de Talavera de la Reyna, e servindo sempre effectivamente;* [...] *e com tal distincção que mereceo do seu commandante honroza commemoração, a ponto de lhe ser recusada a demissão que pedia para voltar ao serviço da Universidade aonde era Demonstrador, por não poderem ser dispensados seus servviços no sobredito Corpo, Documento Nº 3. Na Ordem do Dia de 16 de Agosto de 1810 foi despachado Alferes Agregado ao Regimento d'Infantª. Nº 12, ficando sempre servindo no mesmo serviço em que se achava; durante esse tempo esteve na Batalha do Bussaco, accompanhou o Exército às Linhas de Deffeza, seguiu o mesmo na retirada de Massena, esteve na Batalha de Fuentes d'Honor, e foi mandado para Coimbra nos quarteis d'Inverno, que o Exército tomou em 1811, cujo Quartel General se achava na Freixeda: dali pedio de novo a sua demissaõ, interpondo ao mesmo tempo hum Requerimento ao Marechal General Beresford, para ser transferido para o Corpo d'Engenheiros, ficando empregado na Universidade, como acontecera com outros Officiais do mesmo Corpo, empregados no R. Collegio dos Nobres, e na mesma Universidade. Os Documentos Nº 4º, 5º, 6º, e 7º, mostraõ que em razaõ da qualidade do serviço do Supp.e o Marechal General teve com elle as contemplações constantes nos mesmos Documentos, até que foi demittido honrozamente na Ordem do Dia de 30 de Março de 1812.*

[19] Arquivo Histórico Militar. Caixas 1745 e 1754. *Processo de Agostinho Albano da Silveira Pinto.*

Fig. 1 – Caricatura do Conselheiro Agostinho Albano da Silveira Pinto, publicada na *História de Portugal* de Pinheiro Chagas[20].

O código farmacêutico lusitano

O Código Farmacêutico Lusitano é a obra de maior impacto de Agostinho Albano da Silveira Pinto. Consiste numa descrição dos fármacos que tinham curso legal, podendo ser prescritos pelos médicos apenas pelo nome. Esta obra teve as seguintes edições:

- 1ª edição, 1835, Coimbra, Imprensa da Universidade;
- 2ª edição, 1836, Porto, Tipografia Comercial Portuense;
- 3ª edição, 1841, Coimbra, Imprensa da Universidade;
- 4ª edição, 1840, Porto, Tipografia da Revista.
- 5ª edição, 1858, Porto, Tipografia da Revista. Trata-se de uma edição póstuma, baseada em apontamentos deixados pelo autor, mas muito corrigida e aumentada pelo seu genro José Pereira Reis.
- 6ª edição, 1876, Porto, A. R. da Cruz Coutinho, editor.

[20] Cf. CHAGAS, Manuel Pinheiro – *História de Portugal popular e illustrada de Manuel Pinheiro Chagas. Continuada desde a chegada de D. Pedro IV à Europa até nossos dias por J. Barbosa Cohen*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, Sociedade Editora, X vol., 1905, XI vol., 1906, p. 343.

Por imposição legal, esta obra foi acompanhada de uma "Farmacografia"[21], que mais não é do que um compêndio propedêutico das matérias necessárias aos farmacêuticos para a compreensão do Código.

A caricatura da figura 1 alude à íntima ligação de Agostinho Albano com a Medicina. Há ainda aspectos que, na altura, seriam óbvios, mas que hoje nos escapam, como as botas ou a legenda *Grenadeirto Albanês da Corte de Algodres*. Esta caricatura foi a segunda figura (e por aí podemos ver a importância mediática que lhe era atribuída) da Galeria Contemporânea que o *Suplemento Burlesco ao Patriota* dedicou aos vultos mais em evidência da política da época.

À crítica do Código Farmacêutico Lusitano foi dedicado por João Sousa Telles[22], farmacêutico da 1ª classe pela Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa (que, além deste, indica mais 9 linhas de títulos menores, terminando por um sugestivo "etc.") uma obra de 200 páginas em que se pretende demonstrar a inadequação e os muitos erros e defeitos da obra de Agostinho Albano da Silveira Pinto. O livro de João Sousa Telles, publicado apenas 4 anos após a morte de Agostinho Albano, está escrito com claro acinte, e o próprio autor reconhece que um relatório em que o livro se baseia aponta uma série de defeitos[23], sendo um deles "*Falar-se muito do Dr. Albano num escrito dirigido ao Chefe do Estado*". Podemos ter uma ideia do tipo de críticas feito, e do estilo usado, através das duas passagens transcritas a seguir:

- "*Usando da autoridade de que estava investido, o Dr. Albano deveria ter cortado este erro, dando ao produto* [...] *o nome de sesquióxido de ferro*"[24];
- "*O processo do Codex* [para a produção do Hidrolato de canela], *adoptado pela Farmacopeia, não é o melhor que se conhece. Está provado pela experiência que a maceração da canela deve durar pelo menos três dias*"[25].

De facto, o Código Farmacêutico Lusitano foi alvo de críticas e de controvérsia desde muito cedo. No entanto, se algumas destas críticas têm fundamento à luz de uma análise objectiva dos conhecimentos do tempo (por exemplo, na Advertência da 5ª edição, póstuma, do Código Farmacêutico Lusitano, o editor José Pereira Reis deixa entrever que se, naquele momento, pudesse ter escrito a obra de raiz, esta seria muito diferente), muitas outras devem ser vistas à luz da luta política entre Cartistas (tendência partidária em que Agostinho Albano se inseria) e Setembristas, ou mesmo de rivalidades e emulações pessoais em relação a pessoas com a dimensão do Doutor Agostinho Albano da Silveira Pinto.

Logo em 1838 foi nomeada uma comissão para redigir uma nova farmacopeia que nunca chegou, no entanto, a ser aprovada. Por uma razão ou por outra, e apesar dos defeitos que lhe foram reconhecidos, o Código Farmacêutico Lusitano manteve-se como a farmacopeia legal até 1876 (data da sua última edição!), em que foi finalmente substituída, e constituiu mesmo, durante algum tempo, a farmacopeia oficial do Brasil.

---

[21] Cf. PINTO, Agostinho Albano da Silveira – *Farmacografia do Código Farmacêutico Lusitano*. Coimbra: Imprensa da Universidade. 1836.

[22] Cf. TELLES, João José de Sousa – *Reflexões Acerca da Farmacopeia do Dr. Agostinho Albano da Silveira Pinto*. Lisboa: Imprensa Silviana, 1856.

[23] IDEM, *Ibidem*, pp. 9, 10.

[24] Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 69.

[25] Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 156.

Independentemente das críticas, somos logo surpreendidos no Prólogo das Primeiras Edições[26] pela maneira informada como o autor introduz a obra: "*Desde a publicação da Farmacopeia Geral do Reino no ano de 1788, as descobertas em química têm sido numerosas e seus progressos tão rápidos, que esta ciência apresenta hoje uma face inteiramente nova e diferente da que oferecia naquela época. Os trabalhos de Davy e Dalton em Inglaterra, os de Thenard, Gay Lussac* [...] *os de Berzelius na Suécia, tem principalmente operado esta grande reforma: era impossível que a farmácia não tirasse partido de tão extraordinários progressos químicos, se por isso nós vemos o adiantamento e reformas que se apresentam no grande número de Farmacopeias publicadas há pouco tempo*".

A par dos avanços da Química e dos seus reflexos na Farmácia, há novas concepções que emergem na interface entre a Medicina e a Farmácia. Segundo Agostinho Albano: "*A patologia, guiada pelo facho da observação e das necropsias tem examinado precisamente a natureza das lesões a que estão sujeitos os diversos tecidos e órgãos* [...] *e que para as destruir, ou restabelecer os tecidos e os órgãos no seu estado normal, é preciso recorrer a agentes, que tendo uma determinada faculdade activa, hão-de imprimir certos e determinados resultados naqueles, dos quais pode resultar o restabelecimento do regular e normal exercício das suas funções*".

O reconhecimento do conceito de substância activa e a sua indicação para fármacos de origem vegetal como a morfina, a adopção da Nova Nomenclatura Química e as referências à teoria atómica de Dalton e às unidades do Sistema Métrico são novidades que colocam o Código Farmacêutico Lusitano em linha com a modernidade do tempo.

A Revista Literária

A primeira publicação periódica editada por Agostinho Albano da Silveira Pinto foi a *Revista Estrangeira* (1836-1838), com o subtítulo *Colecção de artigos extraídos dos melhores escritos periódicos estrangeiros, principalmente ingleses e franceses*, a que se seguiu a *Revista Estrangeira*, *Periódico de Literatura, filosofia, viagens, ciências e belas-artes* (1838-1845). De ambos foi co-redactor José Pereira Reis.

A *Revista Literária* insere-se no início das publicações de cultura geral que ocorreu em Portugal logo após o triunfo do Liberalismo, e de que Alexandre Herculano e a Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, associados ao *Panorama*, são um dos exemplos mais conhecidos. A maior parte dos artigos não são assinados, sendo presumivelmente da autoria do editor, de resto como era habitual na época, quando os jornais eram quase concebidos por uma única pessoa.

Numa sessão das Cortes em que se discutiram os preços dos portes de correio, Agostinho Albano referiu-se a esta sua actividade do seguinte modo: *"É uma verdade, e verdade amarga, que na nossa terra não são favorecidos, nem tanto quanto o merecem, os literatos, e vejo também que é uma verdade que, actualmente, quem se dá às letras é mais por vício do que por interesse. Eu mesmo já redigi um periódico literário por espaço de 6 anos, redigi-o da minha algibeira em grande parte, por um capricho. Foi a "Revista Literária", e tenho para mim que não estava muito mal redigido. Fui por muito tempo só na redacção, depois tive um colaborador*".

Para além do seu pioneirismo, a *Revista Literária* é notável por abordar temas até então desconhecidos em Portugal, ou muito controversos. Um dos exemplos do primeiro caso é dado pelo que

[26] Cf. PINTO, Agostinho Albano da Silveira – *Código Farmacêutico Lusitano*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1841, p. V.

possivelmente é a primeira notícia dada em Portugal sobre a existência da fotografia, apresentada, de um modo que nos faz sorrir, como um método para fazer desenho à vista sem a necessidade de lápis. No segundo caso, é a defesa da extinção dos morgadios em 1840.

Finanças e o curso de Economia Política

Cartista, moderado e desenvolvendo uma actividade política, era inevitável que Agostinho Albano da Silveira Pinto fosse alvo de ataques Setembristas. O *Dicionário Biógrafo-Político* retratou-o[27], de uma maneira parcial, desta maneira: "*Médico, filósofo, literato, político, financeiro, economista, poeta, guerreiro, legislador, alto gordo e rubicundo, escreveu uma Economia Política, e copiou do Examinador alguns artigos sobre finanças, que não inquietaram a ciência*". Almeida Garret considerava-o o maior maçador de Portugal por, no dizer da *História de Portugal* de Pinheiro Chagas, não fazer discurso sem fazer desfilar perante a câmara cerrados batalhões de algarismos. Segundo relata o autor da *História*, num estilo jornalístico:

> "*Garrett, como todos os espíritos propensos ao culto da arte tinha... o horror das cifras. Aqui está por que o colega Agostinho Albano, – que não fazia discurso sem fazer desfilar perante a câmara cerrados batalhões de algarismos, – não só o apavorava: punha-lhe os nervos em excitação, como a que experimenta quem ouve afiar os dentes a uma serra, ou sente o raspar de uma unha na superfície lisa de uma parece: –É o maior maçador do país! – costumava ele afirmar convictamente*"[28].

Estas opiniões são explicáveis pelo modo, singular no Portugal da época, com que Agostinho Albano fundamentava de modo objectivo e factual as suas intervenções e textos, daí partindo para conclusões obtidas por raciocínio lógico. De facto[29], nas suas obras sobre Finanças, quer os discursos de intervenção parlamentar, quer os memorandos que escreveu enquanto membro do Tribunal de Contas são trabalhos muito bem construídos e fundamentados, denotando um raciocínio lógico e uma base informada, que em tudo contrariam a imagem irónica do *Dicionário Biógrafo-Político* e o apodo de Garret. Por exemplo, a *Dívida Pública Portuguesa*[30] é considerada por Espinha da Silva[31] como uma fonte essencial para o estudo da evolução das finanças públicas portuguesas no período a que se refere.

A *Exposição sinóptica do sistema geral da fazenda pública em Portugal*[32] é o que hoje poderíamos chamar um resumo do orçamento geral do estado, explicando através de tabelas e chaves dicotómicas

---

[27] Cf. *Dicionario Biografo-Politico ou Galleria dos Contemporaneos*. Lisboa: Typographia de J. M. Coelho, 1843.

[28] Cf. CHAGAS, Manuel Pinheiro – *História de Portugal popular e illustrada de Manuel Pinheiro Chagas. Continuada desde a chegada de D. Pedro IV à Europa até nossos dias por J. Barbosa Cohen*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, Sociedade Editora, vol. X, pp. 500, 501, 1905.

[29] Cf. PINTO, Agostinho Albano da Silveira – *Dívida Pública Portuguesa: Sua História, Progresso e Estado Actual*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1839; IDEM – *Código Farmacêutico Lusitano*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1841; IDEM – *A crise financeira de 1841*. Imprensa Constitucional, Porto, 1841; IDEM – *Discursos do senhor deputado Agostinho Albano da Silveira Pinto sobre o contrato para a conversão da dívida estrangeira, celebrado pelo governo com a sociedade Folgoza, Junqueira, Santos & Cª, proferidos na Câmara dos Deputados nas sessões de 1 e 2 de Abril de 1845*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845.

[30] Cf. PINTO, Agostinho Albano da Silveira – *Dívida Pública Portuguesa: Sua História, Progresso e Estado Actual*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1839.

[31] Cf. SILVA, Luís Espinha da – Aspectos da evolução das finanças públicas portuguesas nas primeiras décadas do século XIX (1800-27). *Análise Social*, vol. XXIII (97), 1987-3.°, 505-529.

[32] Cf. PINTO, Agostinho Albano da Silveira – *Exposição sinóptica do sistema geral da fazenda pública em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1847, p. 7.

de onde provêm as receitas do Estado e como são gastas. Na introdução, escreveu Agostinho Albano: "*a forma sinóptica com que a apresento* [a legislação financeira] *alguma novidade poderá oferecer; parece-me que com ela se conhecerá com mais clareza e simplicidade o nexo que se dá entre cada uma das partes do nosso sistema financeiro*".

Na mesma obra há uma passagem que surpreende mesmo pela modernidade[33]: "*Chamamos a atenção dos Leitores para a decomposição da Décima Predial em Rústica e Urbana; por aquela, que está para esta na razão de 50 para 127, ou de 1 para 2,54, se poderia aproximadamente avaliar o total da produção Rústica* [...]. *Partindo destes dados, e procedendo de hipóteses em hipóteses, chegaríamos, como por uma regra de falsa posição, ao aproximado conhecimento da produção agrícola*". De facto, aquilo a que Agostinho Albano se refere são modelos matemáticos para a Economia!

É interessante notar que o espírito positivo e racionalista de Agostinho Albano, superabundantemente demonstrado na obra relativa às Finanças, se manifesta também na primeira frase dos seus *Elementos de Gramática Francesa*[34]: "*Gramática é a ciência que ensina o conhecimento dos sinais com que exprimimos os pensamentos da nossa alma*".

Em 1837, a Associação Comercial do Porto encarregou Agostinho Albano da Silveira Pinto de leccionar um curso de Economia Política, que foi o primeiro sobre o assunto em Portugal[35]. O discurso que inaugurou este curso teve lugar em 30 de Maio de 1837. Neste, Agostinho Albano definiu a Economia Política do seguinte modo[36]: "[...] *o homem consegue a satisfação das suas precisões, e ainda mais, o gozo de comodidades. Explicar pois os pormenores da indústria, é explicar o modo de ter prosperidade e valores, é o apanágio da ciência económica, ou da economia política. Logo a economia política é a ciência dos valores, nos quais consiste a riqueza.*

O curso constava das seguintes prelecções:

1. *Objecto geral da Economia Política, e sua influência sobre a civilização; considerações sobre a verdadeira acepção do que chamamos: Liberdade.*
2. *Sobre a Riqueza como fim da Economia política.*
3. *Sobre o Trabalho como primeira e fecunda fonte da riqueza.*
4. *Sobre os diferentes géneros de indústria, e desenvolvimento dos Sistemas de Economia Política:*
    a. *Sistema mercantil;*
    b. *Sistema agrícola;*
    c. *Sistema industrial.*
    d. *Sobre a moeda, sua origem, natureza e ofícios.*
    e. *Sobre o Crédito.*

---

[33] Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 32.

[34] Cf. PINTO, Agostinho Albano da Silveira – *Elementos de Gramática Francesa*. Lisboa: Impressão Régia, 1830, p. 7.

[35] Cf. AMZALAK, Moses Bensabat – *Agostinho Albano da Silveira Pinto e o Ensino da Economia Política no Porto*. Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1945, p. 96.

[36] Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 97.

O texto da lição inaugural é singular. Aborda uma síntese do progresso humano, em que a Matemática tem destaque. A certa altura diz: *Depois de achado* [...] *o cálculo diferencial, aparece o integral e o exponencial. Os problemas dos isoperímetros, das tautócronas, da catenária, da curva do mais breve descenso, do sólido da menor resistência e de muitos outros, excitavam sobremaneira o espírito indagador destes homens justamente célebres, e a emulação recíproca contribuía cada vez mais ao rápido movimento da Matemática*"[37].

Para Agostinho Albano, a Matemática em ligação com a Ciência é um factor de progresso material, e advoga isto num curso de Economia Política! Mais adiante, acrescenta: *Naturalmente trata o inimigo das letras e o ignorante por inútil aquilo que excede o círculo das suas ideias. Porque a utilidade dos progressos das ciências e artes sendo pouco perceptível pelos homens indoutos e pelos que não estão familiarizados com as ciências matemáticas* [...] *se iludem, acreditando que os teoremas de pura teoria e as especulações da mais sublime e abstracta análise, não são senão luxo da ciência e tormento do espírito humano*"[38].

Esta abordagem não nos deve surpreender. De facto, Agostinho Albano doutorou-se na Faculdade de Filosofia da Universidade de Coimbra em 1806, com apenas 21 anos de idade, e logo a seguir, devido à inexistência dos respectivos lentes, regeu a cadeira de física experimental, onde contactou com os problemas que refere. É de notar que na biblioteca do seu genro José Pereira Reis constava um apreciável número de obras sobre matemática, física e astronomia. A concepção da actividade política, da Economia e das Finanças de Agostinho Albano da Silveira Pinto ficou, pois, fortemente marcada pela sua formação científica e pela sua convicção (que contrariava muitas das correntes dominantes no País) de que a criação de riqueza estava ligada ao Conhecimento.

[37] Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 67.

[38] Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 69.

GOMES DE CASTRO, FERREIRA BORGES, COSTA CARVALHO E GOMES MONTEIRO: PERCURSOS BURGUESES NA TRANSIÇÃO PARA O LIBERALISMO (1780-1850)[1]

Abel Rodrigues[2]

Introdução

O presente texto apresenta-se como um trabalho em curso que tem como objectivo principal estudar quatro famílias portuenses dos finais do século XVIII e primeira metade do século XIX, no sentido de contribuir para o conhecimento das elites económicas, sociais, culturais e políticas locais.

O ponto de partida da investigação situou-se em quatro protagonistas do palco portuense que, após a implantação do Regime Liberal, se notabilizaram ao serviço do Reino nas mais variadas áreas: José Joaquim Gomes de Castro, 1º Visconde e 1º Conde de Castro; José Ferreira Borges, jurisconsulto, fundador do Sinédrio, Deputado às Cortes Constituintes, "Glória da Nação"; António Joaquim da Costa Carvalho, 1º barão de São Lourenço, capitalista e administrador da Alfândega do Porto; e José Gomes Monteiro, camonista, o "bibliófilo Joseph" nas palavras de Camilo, de quem foi editor.

A selecção parece ser fortuita, mas na realidade não é. Na verdade, as quatro individualidades referidas tiveram percursos de relevo e pertenceram a famílias que, em vários momentos, se entrecruzaram por alianças matrimoniais e adoptaram estratégias semelhantes de sobrevivência para garantir o seu desenvolvimento estrutural dentro de um grupo social com características muito específicas. Para se compreender as motivações para o estabelecimento destas alianças, foi importante reconstituir a malha familiar, identificando as suas origens, compreendendo a sua condição social de base, verificando os seus itinerários geográficos, as suas práticas de sociabilidade nos diversos contextos até à chegada ao Porto e, depois da sua plena fixação no burgo, a mobilidade social e o protagonismo que vieram a ostentar, num centro urbano caracterizado pela heterogeneidade social. Numa palavra, trata-se de acompanhar a formação das famílias, na transição do Antigo Regime para o Liberalismo, a qual se constitui como a base para os percursos individuais que se vão revelar em pleno a partir do Vintismo e com maior pujança a partir do estabelecimento definitivo do Regime Liberal.

Assim, a investigação pretende, numa primeira parte – que aqui se apresenta, de uma forma sumária atendendo a economia do texto –, incidir nas origens e evolução familiares, e numa segunda

[1] O autor agradece reconhecidamente aos Senhores Dr. Duarte Gomes de Castro, Dr. José Pedro Borges de Castro, Dr. Gonçalo Figueiredo de Barros e Professor Armando Malheiro da Silva pelo apoio recebido, desde a primeira hora, no desenvolvimento deste estudo.

[2] Mestre em História Moderna e Contemporânea, pela Universidade do Minho.

parte – cuja apresentação remetemos para outro local, num trabalho de maior fôlego – analisar os percursos individuais dos protagonistas.

O alcance destes objectivos tem conhecido alguns obstáculos no que diz respeito ao acesso às fontes, sendo de salientar a quase inexistência de arquivos familiares, pessoais e profissionais (com especial destaque para os das casas comerciais), que seriam, certamente, fontes privilegiadas para o estudo em questão. Isto porque, no caso em apreço, falamos de empresas familiares que, simultaneamente, se constituíram a partir do giro comercial e que o condicionaram com as suas práticas quotidianas. Por outras palavras, este tipo de arquivos contribuiria para o conhecimento da forma como a família se evidencia na empresa e vice-versa e as relações de ambas com os contextos envolventes. No sentido de suprir esta lacuna, temo-nos dedicado a aturadas investigações em outras fontes (especialmente nos registos paroquiais e notariais), distribuídas pelos Serviços de Arquivo e Bibliotecas das zonas geográficas coincidentes com as dos percursos daquelas famílias e indivíduos, bem como na bibliografia disponível, essa sim em grande abundância.

I. Algumas questões prévias

O estudo das Famílias Gomes de Castro, Ferreira Borges, Costa Carvalho e Gomes Monteiro e o seu enquadramento social no seio da "burguesia" portuense levantou-nos algumas questões prévias que são, em nosso entender, determinantes.

a) As origens, a mobilidade geográfica e a preponderância dos contextos

Os homens que fizeram o giro comercial do Porto, nos finais do século XVIII, são na sua maioria filhos e netos de lavradores, com origens no Minho e em Trás-os-Montes[3], que se abalançam para esta cidade, para Lisboa ou para o Brasil sem meios que lhes permitam segurar fortuna. São, em certa medida, aventureiros que abrem caminho a pulso, não sendo, no entanto, de menosprezar nalguns casos a existência de redes (parentes e amigos) que, anos antes, empreenderam o mesmo caminho. São homens e mulheres que procuravam nas grandes cidades da metrópole ou no Império novas oportunidades de trabalho e de negócio[4].

Geralmente deixam as suas terras em idade adolescente, depois de terem aprendido "a ler e a escrever", avançam para a cidade para servir de empregados de mercadores de loja aberta, e que depois vêm a suceder ao patrão ou, depois de garantirem os meios, a abrir uma nova loja por sua conta, ou, ainda, que prestam serviços no escritório de um negociante que lhes dá uma percentagem do rendimento obtido. Têm, por vezes, uma passagem pelo Brasil antes de se fixarem no Porto ou em Lisboa.

As motivações para esta mobilidade geográfica não são fáceis de apreender: são múltiplas e difusas e enquadram-se num fenómeno vasto e denso, ora sazonal ora contínuo, mas que tem em vista, na

3 Já António Henriques da Silveira afirmava que a maior parte dos homens de negócio são do reino e das conquistas são nascidos no Minho, mas também nas Beiras e Trás-os-Montes. SILVEIRA, António Henriques da – Racional discurso sobre a agricultura e população da província do Alentejo. *In* Memórias Económicas da Academia Real das Sciencias de Lisboa, tomo I, 1789, pp. 41-122.

4 AMORIM, Norberta – Abordagem demográfica em História da Família. Alguns dados sobre Guimarães de Antigo Regime. *Boletim de Trabalhos Históricos*. Guimarães: Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, IV Série, vol. II, 2003, p. 74.

maior parte das vezes, a melhoria da situação económica. Mas, podemos, desde logo, referir a questão da propriedade fundiária nas zonas rurais. A terra é um factor determinante e a sua redistribuição (por venda, arrendamento ou outras formas de herança) provoca grandes desequilíbrios sociais. A estratificação social nas pequenas localidades (motivada pela divisão entre grandes proprietários, pequenos proprietários, lavradores, caseiros, etc., e as formas de relacionamento entre todos) potencia as desigualdades no acesso à terra e interfere decisivamente na lógica da subsistência, da riqueza, do poder e do prestígio. No quadro do Antigo Regime, a concentração da propriedade fundiária nas mãos das famílias nobres e das instituições religiosas faz crescer a oferta de jornaleiros, que embaratece a remuneração do trabalho, deteriorando as condições de vida deste estrato social, o que, por sua vez, motiva a procura de melhores remunerações que, não sendo encontradas no imediato, levam à migração. Assim, o carácter marcadamente agrícola das regiões de origem, acentuado pela ausência ou fraqueza do desenvolvimento económico, e o carácter doméstico da organização da actividade produtiva têm em vista, quase exclusivamente, a supressão das necessidades básicas familiares. A lógica produtiva marcada por fracas culturas e a precariedade das redes de distribuição condicionam o consumo e contribuem igualmente para a decisão de partir. É também de salientar o "periferismo" das zonas de origem face aos centros urbanos e a importância determinante da orografia (terrenos com acentuados declives), que proporcionam o difícil acesso a outras actividades e rendimentos.

Assim sendo, os grandes centros urbanos, com particular destaque para Lisboa e para o Porto, assumem-se, ao longo de todo o século XVIII e XIX, como destinos privilegiados. Durante este tempo, a emigração minhota ganhou uma dinâmica estrutural que propiciava a construção de redes que facilitavam a própria reprodução do movimento migratório para integração dos recém-chegados, conforme referimos.

b) O atractivo do Porto

A forte capacidade de atracção da cidade indica a sua vitalidade. É indiscutível que a sua localização geográfica, a presença do rio com condições de navegabilidade e a proximidade do mar são determinantes para a ocorrência deste fenómeno.

Entre 1623 e 1798, a cidade do Porto mais do que triplicou a sua população. De 16.086 almas em 1623, passa para cerca de 24.883 em 1732, e para 50.256 em 1798[5]. Este "notável crescimento" deve-se não só à fixação das famílias, que vendo Lisboa destroçada pelo terramoto vieram aqui estabelecer-se, como também

> "*Por causa do importante Commercio auxiliado com as multiplicadas, e grossas embarcações, que a foz do Rio Douro envia às quatro partes do Mundo com tanta frequência, como nunca virão os passados Portuenses* [...] *desde que se transportou para esta cidade todo o commercio das vilas de Viana* [...] *Vila do Conde, Aveiro, e outros portos*. [...]
> *Se o tempo não afrouxasse esta rapidez tão prodigiosa, veríamos o Porto em poucos annos competindo na grandeza com algumas das primeiras cidades das outras Monarchias; veríamos como até agora, desaparecerem, quasi repentinamente, escarpados montes cobertos de continuadas pedreiras, para*

[5] SANTOS, Cândido – A população do Porto de 1700 a 1820. Contribuição para o estudo da demografia urbana. *Revista de História*, vol. 1, p. 287.

> *se consumirem no fabrico de novas cazas, e outros edifícios públicos; mas tem-se observado que este augmento affroxou hum pouco desde o anno de 1785* [...]"[6].

Também Francisco Ribeiro da Silva, citando uma acta da Câmara refere o imenso crescimento demográfico e urbano do Porto, salientando que "*seria incrível*" não se ver a extensão e o aumento que tem havido na população da cidade, com a construção de bairros inteiros, e que "*qualquer morador de idade não a mais avançada se recordará serem cultivadas e vazias o que hoje vemos bairros e ruas completas, como o sítio das Hortas, do Laranjal, e outras muitas partes* [...]"[7].

Na verdade, o Porto nunca foi uma cidade isolada. Teve sempre uma complementaridade com as terras circunvizinhas e com o interior – com este por força do rio Douro. Foi sempre um centro consumidor e, naturalmente, um centro do mercado interno e externo, aglutinador das massas que para ali concorriam.

c) A "burguesia" enquanto grupo social: o seu surgimento e evolução estrutural

As origens deste grupo social, no seu sentido moderno, situam-se no início da segunda metade de Setecentos, com o marquês de Pombal, numa altura em que a velha ordem começa a ceder, com medidas que alteram o panorama social e económico do reino. A necessidade de dinamizar a economia e de defender o Império das investidas estrangeiras levou à criação de um corpo mercantil forte, bem preparado e apoiado por esse mesmo Estado.

No entanto, existem várias interpretações sobre as origens, a evolução e o papel desempenhado pela burguesia pombalina: para Oliveira Martins e Vitorino Magalhães Godinho, Pombal foi o precursor das transformações sociais que ocorreriam no século XIX; para José-Augusto França foi o marquês de Pombal quem inventou a burguesia, que construiu a sua nobreza a partir da burguesia através de homens alcandorados em agentes de transformação económica do Reino, como os grandes contratadores (os Cruz, os Quintela, os Caldas, e os estrangeiros Oldemberg, Gildemester, Devisme, Braamcamp e Ratton); para Borges de Macedo, Fortunato de Almeida e Lúcio de Azevedo não houve um programa de acção, mas sim um conjunto de medidas casuísticas; para Joel Serrão existiu de facto um "surto burguês"; para Miriam Halpern Pereira há uma "burguesia mercantil", para Manuel Villaverde Cabral, uma "rica burguesia industrial e comercial"; para Jorge Pedreira, uma burguesia pombalina que visou dotar o estado de negociantes capitalistas que detinham um estatuto social privilegiado, um grupo social demarcado (até no seio da própria Junta do Comércio) e com um vocabulário social codificado; Maria Antonieta Cruz caracteriza sociologicamente, mas já para a segunda metade de Oitocentos, os "suspeitos de serem burgueses". Seja como for, a tese de Nuno Daupiás de Alcochete parece verosímil: a burguesia pombalina será a nobreza liberal.

---

6 *Descripção topografica, e historica da Cidade do Porto. Que contém a sua origem, situaçaõ, e antiguidades: a magnificencia dos seus templos, mosteiros, hospitaes, ruas, praças, edificios, e fontes* [...], *feita por Agostinho Rebello da Costa*. Porto: na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1789, p. 45.

7 Francisco Ribeiro da Silva (1994:266). Os estudos demográficos de Fernando de Sousa demonstram isto mesmo; os estudos sobre a evolução urbana de Joaquim Ferreira Alves também ajudam a compreender o fenómeno. Ver: ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – *O Porto na época dos Almadas. Arquitectura. Obras Públicas*. Porto: Arquivo Histórico Municipal, 1990, vol. II; SOUSA, Fernando Alberto Pereira de – *A população dos inícios do século XIX*. [S.l.: s.n.], 1979. Dissertação de doutoramento em História Moderna e Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras do Porto.

Convém, no entanto, referir que, havendo abundantes estudos sobre o grupo social em questão, escasseiam as biografias dos homens que fizeram o giro comercial na transição do Antigo Regime para o Liberalismo[8].

d) A evolução semântica do vocabulário social

O estudo, elaborado numa lógica depuradora, pretende afastar a hagiografia dos homens, das famílias e das empresas familiares, procurando contribuir para análises históricas mais alargadas. Desde logo, pretende contribuir para a desconstrução de pré-conceitos relativamente à burguesia, ao burguês, à lógica determinista "do burguês logo negociante de grosso trato, logo liberal, por vezes jacobino e libertino" de que enfermam alguns estudos.

No Antigo Regime, o corpo mercantil é o estrato superior do "Terceiro Estado", a elite plebeia que tem grandes discrepâncias internas. Existem famílias de comerciantes de grosso trato, mercadores, tendeiros ou feirantes[9]. Apesar de ser possível defender o desenvolvimento de uma identidade comunal[10], há na realidade uma estrutura muito complexa em que a fortuna define hierarquias e é a chave da diferenciação social no mundo mercantil. Um corpo fluido, volátil e estratificado que desde o século XVII até à segunda metade do século XVIII quase triplica. A actividade que individualizava o homem de negócios era o "comércio por grosso", que se opunha ao comércio de retalho.

Marcado pela forte mobilidade interna, este grupo social renova-se com muita frequência, seja pela retirada do mundo dos negócios, por morte ou pelas falências, com casas de negócio que se perdem numa geração. Os indicadores de diferenciação social são:

1. A fortuna e o volume de negócios, que determinam o lugar dos comerciantes na estrutura portuguesa na primeira metade do século XIX. A fortuna define hierarquias, é a chave da diferenciação social no mundo mercantil, mas não confere nobreza, nem abre a porta dos círculos nobiliárquicos;
2. As distinções sociais – Ordem de Cristo (que os afasta dos ofícios mecânicos), o ser Familiar do Santo Ofício ou pertencer às Ordenanças.

Neste sentido, importa compreender o vocabulário social e, para isso, é necessário confrontar o papel do regulador do Estado com as práticas quotidianas do exercício da profissão. Mas é certo que cabe ao legislador, antes de tudo o mais, e através de órgãos como a Junta do Comércio e a Mesa do Bem Comum dos mercadores, definir quem pertence ou não pertence, quem é quem.

---

[8] Veja-se o estudo exemplar de CRUZ, Maria Antonieta – Bernardo Pereira Leitão. Um notável do porto. *Douro – Estudos & Documentos*, vol. I (3), 1997 (2º), pp. 101-110.

[9] PEREIRA, Miriam Halpern Pereira – *Negociantes, fabricantes e artesãos entre velas e novas instituições*. Lisboa: João Sá da Costa, 1992, p. 10.

[10] LAVE, Jean; DUGUID, Paul – A produção de famílias – o comércio na história: um projecto antropológico-histórico. *Douro: Estudos & Documentos*, ano 1, 1996, pp. 97-117.

Nos começos do século XIX, a hierarquia do corpo mercantil era amplamente reconhecida. A estratificação interna dividia-se entre os de primeira ordem (contratos, monopólios) e os de segunda ordem (comércio com as colónias). Podemos seguir Benedita Vieira[11] e identificar:

1. Os homens de negócio com loja aberta, os mercadores de loja aberta, interessados no comércio de longa distância, na navegação e operações de crédito, seguros, arrematação de contratos e negócios públicos, que até ao reinado de D. Maria II receberão 23 títulos nobiliárquicos;
2. Negociantes, mercadores de grosso trato e de longo curso – tráfego ultramarino e internacional e demais negócios, que se distinguiam dos primeiros "por uma menor especialização em operações sobre o capital e por uma maior importância das mercadorias na constituição das suas fortunas. São rendeiros ou proprietários fundiários e possuem trajectórias ascendentes muito rápidas, em uma ou duas gerações;
3. Feiras e mercados, que reúnem os almocreves, carreteiros e/ou carreieros, especialistas no transporte, que muitas vezes acumulavam essa função com a de venda de mercadorias próprias ou alheias.

II. As Famílias

1. Gomes de Castro

Os Gomes de Castro têm origens quinhentistas no casal da Torre, foreiro à Colegiada de Guimarães, sito em São Romão de Arões, Fafe (antigo concelho de Montelongo), na fronteira com o concelho de Guimarães. São, portanto, uma família de lavradores, pequenos proprietários e caseiros que, certamente, sentiam no seu quotidiano a presença condicionante da serra, obstáculo físico que os distanciava do centro urbano de Guimarães.

A partir do início do século XVIII, um dos ramos da família, preterido na sucessão do casal da Torre, começa a descer pela encosta oeste da Serra de Nossa Senhora da Penha, ao longo da Ribeira de Vizela, e em apenas três gerações percorre sucessivamente as freguesias de Atães, Mesão Frio, Vila Nova das Infantas, Calvos, Gémeos e Serzedo, até se fixar finalmente no Porto.

Encontramos alianças matrimoniais com algumas das famílias notáveis deste eixo geográfico, como os Mendes da Guerra (do casal de Sairrão), têm pontualmente ligações importantes à Igreja, como é o caso do Padre João de Castro, Capelão das Religiosas de Santa Clara de Guimarães, e ainda alguns sinais de poder económico (naturalmente ajustados ao contexto sócio-económico em que se inserem), como por exemplo o ofício de enterro de 27 padres e 8 dias de missas gerais mandado fazer por alma de Maria de Crasto.

Do casal Custódio Gomes de Castro (n. 1722) e Clemência Ribeiro (1732-1769), que fixaram a sua residência na freguesia de Serzedo, houve cinco filhos, sendo apenas um deles varão: João António Gomes de Castro, nascido em 1766 e baptizado na Real Igreja de São Miguel do Castelo. Pouco ou nada se sabe da sua juventude e desconhece-se, em absoluto, o percurso das suas quatro irmãs.

[11] VIEIRA, Benedita Maria Duque – *A formação da sociedade liberal: 1815-1851*. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa, 2005, pp. 47-57.

João António segue para o Porto, provavelmente, nos finais da década de 80, visto que, em 1790, o encontramos com residência fixa na Rua da Feira, freguesia da Sé. E, em 17 de Março desse mesmo ano, viria a obter dispensa apostólica para contrair matrimónio com Maria Catarina Gomes da Silva, natural de Gémeos, Guimarães, sua prima em segundo e terceiro grau de consanguinidade, sendo ela viúva de Clemente José da Silva[12].

Do casal houve oito filhos[13], sendo de salientar dois que auxiliaram o pai no giro comercial – José Joaquim (1794-1878), a quem nos voltaremos a referir, e Domingos, que faleceu nos impérios do Brasil em 1831[14] – e um que estudou Leis em Coimbra, António José de Castro, que viria a casar com Ana Emília Ferreira Borges, pais de José Ferreira Borges de Castro, 1º Visconde Borges de Castro, autor da "Collecção de Tratados".

É de crer que João António tenha iniciado a sua actividade comercial numa loja por conta de outrem, mas no início do século XIX já se encontra estabelecido por conta própria com "loja de venda a pezo" de fazendas na Rua da Feira e com armazéns próximos, na Viela do Cirne. Em 1808, teria a sua loja na Rua das Flores, onde também residia, e nessa condição passa pelas invasões francesas colaborando no aboletamento de soldados e ainda na contribuição de guerra imposta sobre as corporações de ofícios, segundo o decreto de 1 de Fevereiro de 1808, pagando 25$000 réis por quatro vezes. Se tivermos em conta que o valor mais elevado pago por um comerciante local foi de 37$000 réis, estamos perante um indicador que reflecte a sua capacidade económica e nos aproxima do seu enquadramento no seio do corpo mercantil portuense.

Julgamos que terá sido logo após a derrota definitiva dos franceses, e com o estabelecimento da paz geral, que João António, beneficiando do novo dinamismo do comércio internacional, se lançou juntamente com o filho José Joaquim na constituição de uma sociedade comercial designada "João António Gomes de Castro e Filho" que operava para o Brasil e para as cidades do Norte da Europa[15], sendo constituída exclusivamente por capitais do patriarca da Família. Aliás, terá sido a ligação ao Brasil que motivou a deslocação para ali de Domingos que, no entanto, veio a falecer pouco tempo depois da sua chegada. A firma parece manter-se em actividade até perto do falecimento de João António, ocorrida em 1837. João António construiu imensa fortuna, de tal forma que é um dos maiores arrematadores na Venda dos Bens Nacionais[16]. Não sabemos, por enquanto, se o valor despendido na arrematação se refere a duas das melhores quintas do Douro, anteriormente pertencentes à

---

[12] Eram antepassados comuns dos nubentes Francisco de Castro e sua mulher Maria Mendes da Guerra, bisavós paternos de João António e avós maternos de Catarina Gomes da Silva.

[13] José Joaquim (n. 1794), Francisco José (f. jovem), António José (n. 1796), Camila (n. 1801), Domingos (n. 1802), Joaquim (n. 1798), Margarida (n. 1799), e Francisco (f. jovem).

[14] PINTO, Albano da Silveira; BAENA, Viscondes de Sanches da – *Resenha das familias grandes e titulares de Portugal*. Lisboa: Empreza Editora de Francisco Arthur da Silva, 1883, tomo I, p. 424.

[15] Vd. GUIMARÃES, Gonçalves – A Alfândega do Porto e o comércio entre a barra do Douro e os portos russos do Báltico em 1820. *Revista de História*, vol. 10, 1990, pp. 137-156.

[16] Vd. SILVA, António Martins da – *Desamortização e venda dos bens nacionais em Portugal, na primeira metade do século XIX*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1989; SILVEIRA, Luís Espinha da – A venda dos bens nacionais (1834-43): uma primeira abordagem. *In O século XIX em Portugal. Comunicações ao colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais*. Lisboa: Editorial Presença/Gabinete de Investigações Sociais, 1979, pp. 87-11.

Congregação do Oratório[17] – a do Enxodroeiro e a do Canal –, que surgem na posse da Família desde 1840[18] até princípios do século XX.

Refira-se que, paralelamente, à actividade comercial, João António foi nomeado, em 1814, capitão da 1ª companhia de Ordenanças, denominada de Paranhos, dos Coutos da Mitra em 1814[19], tendo desempenhado funções até 1831[20], conservando no entanto todas as honras e uniformes que detinha, tal como declarava o decreto de extinção das ordenanças promulgado em Julho de 1832. Terá sido nomeado, provavelmente, pela mão de Bento José Dias de Castro, negociante de grosso trato e comandante das Ordenanças dos Coutos da Mitra, que teria relações privilegiadas com o Bispo do Porto[21].

A morte do seu filho Domingos, ocorrida no Brasil em 1831, a morte repentina do Dr. António José de Castro em 1833 e as opções profissionais e políticas de José Joaquim parecem ter ditado o fim da casa comercial. Aliás, dos sete filhos de João António e de Ana Maria, apenas um estaria vivo em 1837: José Joaquim Gomes de Castro. De tal forma que os últimos anos de vida de João António foram passados na sua casa do Porto, juntamente com a sua nora, D. Ana Emília Ferreira de Castro (n. 1802), filha de José Ferreira Borges e de Prudência Perpétua da Silva Meneses, viúva do Dr. António José de Castro. À data do seu falecimento, José Joaquim estava exilado em Inglaterra, para onde tinha levado o sobrinho e afilhado José Joaquim Borges de Castro, que deixara o Colégio dos Nobres para prosseguir os seus estudos num colégio interno[22].

Na verdade, o futuro visconde de Castro tinha outras prioridades e envolver-se-ia plenamente na carreira política a partir do Vintismo[23]. Em 1822 foi nomeado para a "Comissão para formatura da nova pauta para as Alfândegas", estabelecida na Cidade do Porto[24]. Em 22 de Maio de 1828, foi nomeado pela Junta Provisória para escrivão de tesoureiro da Comissão Fiscal criada para providenciar "*a arrecadação da fazenda pública e de proporcionar todos os recursos para manutenção da Tropa, e diferentes Repartições*"[25] e, logo no dia seguinte, promovido a secretário da "Comissão Administrativa do Thesouro Publico"[26]. Esteve exilado por duas vezes e, depois da paz, foi deputado em várias legislaturas, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros, da Marinha e do Ultramar, das Obras Públicas, do Comércio e Indústria, Vice-Presidente da Câmara dos Pares, Vice-Presidente do Tribunal

---

[17] Vd. PEREIRA, Gaspar Martins – As quintas do Oratório do Porto no Alto Douro. *Revista de História Económica e Social*, nº 13, 1984, pp. 13-49.

[18] Arquivo do Dr. José Pedro Borges de Castro.

[19] Vd. BORREGO, Nuno – *As ordenanças e as milícias em Portugal. Subsídios para o seu estudo*. Lisboa: Guarda-mor, Edição de publicações Multimédia, 2006, vol. 1, p. 31.

[20] Demitido em 16.11.1831 "*por se achar incapaz de continuar ao serviço em virtude das moléstias de que padecia*". Cf. *Gazeta de Lisboa*, nº 276, 22.11.1831.

[21] Vd. *Almanaque das ordenanças referido ao 1º de Março de 1831*. Lisboa: na Impressão de Manuel José da Cruz, 1831.

[22] Arquivo do Dr. José Pedro Borges de Castro.

[23] PINTO, Albano da Silveira; BAENA, Visconde de Sanches de – *Resenha das famílias grandes e titulares de Portugal*. Lisboa: Empreza Editora de Francisco Arthur da Silva, 1883, tomo I, pp. 422-426.

[24] Vd. *Diário de Governo*, nº 173, de 25.07.1822.

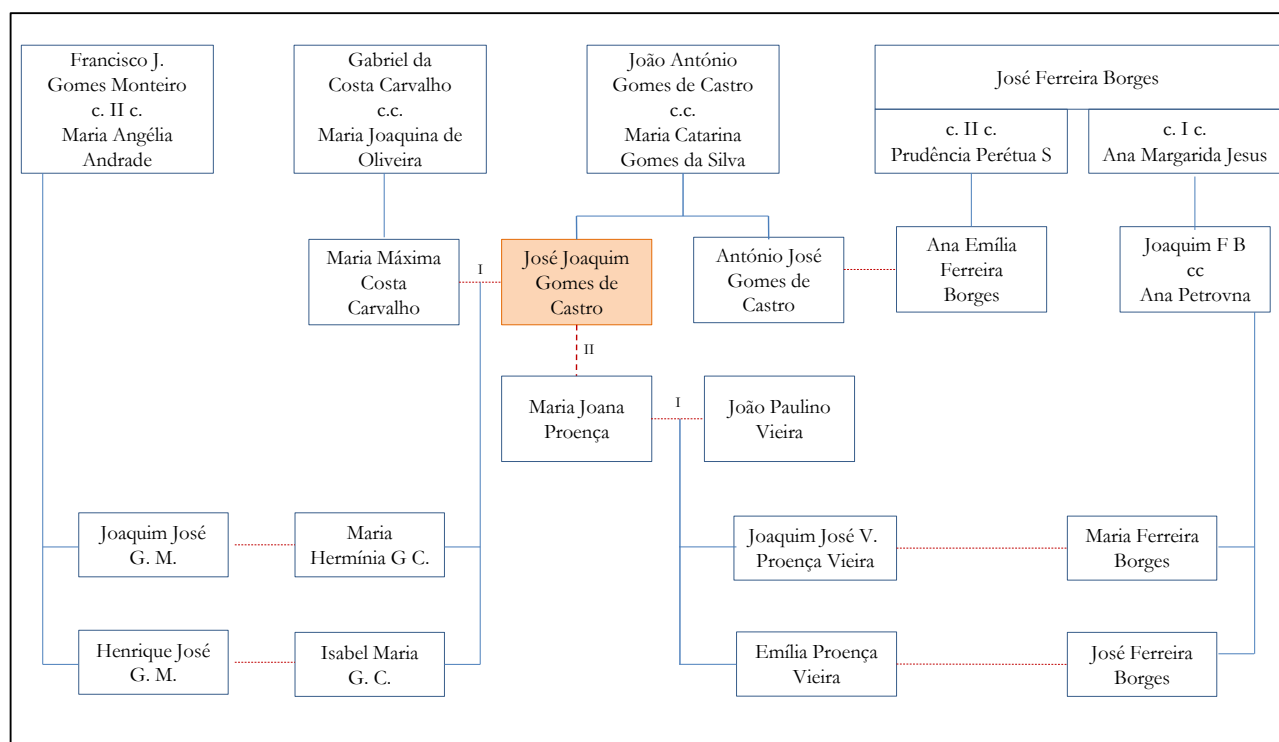
[25] Vd. *Diário do Porto*, nº 4, de 22.05.1828.

[26] Vd. *Diário do Porto*, nº 5, de 23.05.1828.

do Tesouro Público, Presidente do Tribunal de Contas, etc. Recebeu carta de brasão de armas em 1843, que foi reformada dois anos depois, e os títulos de visconde e de conde de Castro.

Casou em primeiras núpcias com Maria Máxima da Costa Carvalho, filha do negociante Gabriel da Costa Carvalho, de quem teve geração que lhe sucedeu na Casa e nas honras, e em segundas núpcias com Maria Joana de Proença Vieira.

Pelo protagonismo político e social que alcançou, assumiu, desde cedo, o papel de protector dos quatro ramos familiares.

Quadro I: Alianças Matrimoniais

2. Os Ferreira Borges

Os Ferreira Borges fixaram-se no Porto nos finais do século XVII, princípios da centúria seguinte. A sua varonia é Madureira, proveniente de Ancede, Baião.

A fixação dos apelidos "Ferreira Borges" ocorre com António (1707-1775), morador na freguesia da Vitória, no Porto, filho de António de Madureira e de Maria do Ó, que adoptou um apelido proveniente da sua avó materna e outro da avó paterna.

Casou três vezes: a primeira com Teresa Josefa, sem geração; a segunda com Teresa Maria, de quem teve três filhos; e a terceira com Teresa Dinis de Carvalho, de quem teve oito filhos.

Destes oito filhos, salientam-se o Reverendo António Ferreira Borges (n. 1752), irmão da Santa Casa da Misericórdia[27] e referência moral da Família, e o primogénito José Ferreira Borges (1760-1823), rico

[27] Vd. SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e – Irmãos da Santa Casa da Misericórdia do Porto (1799-1856), Parte I. *Genealogia & Heráldica*, 1999, pp. 311-363; IDEM – Irmãos da Santa Casa da Misericórdia do Porto (1799-1856), Parte II. *Genealogia &*

armador da Cidade do Porto, não de navios, mas de igrejas, como refere Alexandre de Mello Moraes na sua *História do Brasil-Reino*[28].

Casou José Ferreira Borges duas vezes: a primeira com Ana Margarida de Jesus dos Santos, de quem teve oito filhos, entre eles:

- o jurisconsulto José Ferreira Borges (1786-1838)[29] – figura maior da cidade e do Reino; advogado da Relação do Porto (1805), Secretário da Junta da Companhia Geral das Vinhas do Alto Douro (1812), fundador do Sinédrio; Membro da Junta Provisonal, Deputado em várias legislaturas, Conselheiro de Estado; autor de vastíssima publicação jornalística, panfletária e poética (aqui sob pseudónimo arcádico de Josino Duriense), mas sobretudo autor de obras fundamentais para a modernização do Estado, como são o "Código Comercial", os "Princípios de Sintetologia", as "Instituições de Economia Política" e "Instituições de Medicina Forense". Casou com Bernarda Cândida, senhora de considerável fortuna, de quem não teve geração;
- o Conselheiro Joaquim Ferreira Borges (n. 1788), responsável pela casa comercial familiar em São Petersburgo e cônsul geral da nação, que teve de D. Anna Petrovna Tschebotoroff dois filhos que casaram com dois irmãos Proença Vieira;
- Maria Margarida (1790-1844), escultora, membro da Academia de Belas Artes de Lisboa e do Porto[30], cantada nas obras do Cardeal Saraiva[31];
- o Capitão António Ferreira Borges (n. 1793), herói da Guerra Peninsular e dos primeiros tempos do Liberalismo[32].

José Ferreira Borges (pai) viria a casar segunda vez com D. Prudência Perpétua da Silva Meneses, filha do Capitão António Cardoso de Meneses, morador na Rua Nova do Almada, com raízes próximas em Vila Real. Deste casamento nasceriam seis filhos, destacando-se D. Ana Emília (n. 1801), que desposou o Dr. António José de Castro, pais de José Ferreira Borges de Castro, 1º visconde de Borges de Castro.

Heráldica, 2, 1999, pp. 339-400; IDEM – Irmãos da Santa Casa da Misericórdia do Porto (1799-1856), Parte III. *Genealogia & Heráldica*, 9-10, 1999, pp. 509-551.

[28] Vd. MORAES, Alexandre de Mello – *Historia do Brasil-reino e Brasil-imperio comprehendendo: A historia circumstanciada dos ministerios, pela ordem chronologica dos gabinetes ministeriaes, seus programmas, revoluções politicas que se derão, e cores com que apparacerão, desde a dia 10 março de 1808 até 1871* [S.l.]: Typ. de Pinheiro & C., 1871.

[29] Vd., sobretudo, BRUNO [Sampaio] – *Portuenses ilustres*. Porto: Livraria Magalhães & Moniz Editora, 1907, tomo II, pp. 321-327; DIAS, José Henriques Rodrigues – *José Ferreira Borges: política e economia*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de História da Cultura da Universidade Nova, 1988; MAGALHÃES, José Maria de Vilhena Barbosa de – José Ferreira Borges. *In Juriconsultos Portugueses do século XIX*. Lisboa: Edição do Conselho Geral da Ordem dos Advogados, 1960, 2º vol.

[30] *Revista Universal Lisbonense. Jornal dos Interesses Physicos, Intelectuais, e Moraes. Collaborado por muitos sábios e literato*s, redigido por António Feliciano de Castilho. Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunais, 1844-1845, tomo IV, p. 19.

[31] *Obras completas do cardeal Saraiva* (D. Francisco de S. Luiz) patriarca de Lisboa, precedida de uma introdução pelo marquez de Resende, volume 6, pp. 341-342.

[32] Arquivo Histórico Militar – Processo individual de António Ferreira Borges.

3. Os Gomes Monteiro

Os Gomes Monteiro são porventura a única das famílias estudadas que, nas suas origens, são lavradores proprietários. Senhores da Casa de Pousada, em Santa Eulália de Barrosas, Felgueiras, migraram em distintos momentos para o Porto, mantendo estreitas relações de convivência familiar entre si.

Do casal Domingos Ribeiro e Maria de Faria (meados do século XVII), moradores em Barrosas, houve, entre outros filhos:

a. José Ribeiro de Faria**,** que herdou a Casa, pai de Tomé Ribeiro de Faria (1720-1784), familiar do Santo Ofício, Recebedor Geral da Siza, casado com Ana Maria Natividade Pinto, Senhora da quinta da Madre de Deus (Canelas), da quinta da Mória (Avessadas, Marco de Canaveses) e avô de Ana Margarida Ribeiro de Faria, mulher de Domingos Luís da Silva Souto e Freitas, Fidalgo da Casa Real, Senhor da Casa da Fábrica, no Porto;
b. Domingas Ribeiro de Faria, mãe de Manuel Ribeiro de Faria[33], capitão de Ordenanças, negociante de grosso trato no Porto e proprietário, e avó de Francisco Ribeiro de Faria, Fidalgo da Casa Real, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, Bacharel em Cânones, proprietário, por sua vez pai de Francisco Ribeiro de Faria, 1º visconde de Barros Lima, e de Camila Ribeiro de Faria, senhora que casou com João de Melo de Albuquerque Pereira Cáceres, Senhor da Casa da Ínsua, em Viseu[34];
c. Catarina Ribeiro de Faria, esposa de João Monteiro, ambos de Barrosas, pais de José Monteiro Ribeiro e de Francisco José Gomes Monteiro.

É precisamente este último ramo que importa estudar. A sua evolução é liderada pela figura tutelar de Francisco José Gomes Monteiro (1773-1824), considerado com um dos "*principais e mais inteligentes negociantes da praça do Porto*"[35]. Homem com excelentes relações com a Igreja, deu uma esmerada educação a todos os filhos, encaminhando-os para os estudos em Coimbra e em Inglaterra.

Moradores no Largo de Santo Elói, na freguesia de Nossa Senhora da Vitória[36], construíram umas nobres casas na Rua de Cedofeita na década de vinte do século XIX, afastando-se do Rio que lhes deu o ser.

Casou Francisco José, a primeira vez, com Maria Teodora Monteiro (ou do Valle), de quem teve dois filhos: Francisco (n. 1803) e Maria, que viria a desposar António Joaquim de Miranda Guimarães, negociante da Rua das Flores; e segunda vez com D. Maria Angélica de Andrade, natural de Britelo, Celorico de Basto, de cujo casamento nasceram seis filhos: José Gomes Monteiro, o "bibliófilo Joseph" editor de Camilo; Carlos Eduardo, Joaquim, Alexandre, Henrique e Emília.

Depois da morte de Francisco José, ocorrida em 1824, D. Maria Angélica, "*senhora de raras virtudes e espírito elevado*"[37], chama a si a responsabilidade de governar a Casa e fá-lo com distinção: tutela

---

[33] PINTO, Albano da Silveira; BAENA, Visconde de Sanches de – *Resenha das famílias grandes e titulares de Portugal*. Lisboa: Empreza Editora de Francisco Arthur da Silva, 1883, tomo I, p. 220.

[34] PINTO, Albano da Silveira; BAENA, Visconde de Sanches de – *Resenha das famílias grandes e titulares de Portugal*. Lisboa: Empreza Editora de Francisco Arthur da Silva, 1883, tomo I, p. 219.

[35] CORDEIRO, A. X. Rodrigues – José Gomes Monteiro. *O Tripeiro*, ano 1909, p. 541.

[36] Arquivo Histórico Municipal do Porto. A-PUB/4839 (7), f. 2v.

[37] Vd. CORDEIRO, A. X. Rodrigues – José Gomes Monteiro. *O Tripeiro*, ano 1909, p. 541.

os filhos, mantém a dinâmica comercial, gerindo as casas do Porto e de Londres, adquirindo inclusivamente armazéns em Gaia[38].

Na verdade, Francisco José havia fundado uma casa comercial denominada "Fonseca e Monteiro" que, a partir de 1822, cria uma filial em Londres sob a designação de "Fonseca, Monteiro e Guimarães", tendo como sócios Manuel Pedro Guimarães e João dos Santos Fonseca. Esta filial passa a ser a pedra angular dos negócios internacionais da casa do Porto, mantendo agentes em vários portos. Destinava-se ao comércio de vinho do Porto, mas cedo deixou a exclusividade vitícola para se dedicar a outras vertentes, como os seguros, as fazendas, o açúcar, os couros, o arroz, a manteiga e os tabacos, mas também o mobiliário e as obras de arte. A firma foi um dos principais pilares dos exilados liberais, contribuindo para a sua sobrevivência e para as despesas de compra de barcos para transporte de tropas e material militar[39]. Carlos Eduardo seria o membro da família destacado em Londres para gerir os negócios da firma.

Por seu lado, José Gomes Monteiro (1807-1879)[40], senhor de reconhecida erudição, notabilizou-se como escritor, camonista e editor de Camilo na casa da viúva Moré. Matriculado em Cânones em Coimbra, onde conheceu Almeida Garrett, viu-se forçado ao exílio em 1828, passando dois anos depois para Altona, na Alemanha, onde geria uma casa comercial associado ao cônsul José Ribeiro dos Santos, não se sabendo, no entanto, que ligações teria esta casa com as de Londres e do Porto. Muito dedicado aos estudos literários fez a edição crítica, em co-autoria com José Vitorino Barreto Feio, das obras de Gil Vicente a partir de um manuscrito encontrado na Biblioteca da Universidade de Gotinga e editou as obras de Camões. Deixou vasta obra édita e inédita, sendo também reconhecida a sua rica biblioteca particular.

Dos outros filhos de Francisco José, sabemos que Joaquim José e Henrique José vieram a casar, respectivamente, com Maria Hermínia e Isabel Maria, filhas de José Joaquim Gomes de Castro, visconde e conde de Castro; e Emília Angélica que foi Viscondessa da Junqueira por seu casamento com José Leite de Sampaio.

4. Os Costa Carvalho

Gabriel da Costa Carvalho é, sem dúvida, o patriarca que conheceu uma ascensão mais fulgurante. Em 1801 torna-se Familiar do Santo Ofício e em 1807 é o único dos patriarcas das quatro famílias estudadas que surge claramente identificado como negociante de grosso trato da praça do Porto, com casa comercial que gira sob a designação de "Gabriel da Costa Carvalho & Filho" [41].

Nascido em 1758, em São Miguel de Gonça, concelho de Guimarães, foi o oitavo filho de João Machado da Costa (natural de Serafão, Fafe) e de sua mulher Maria Angélica de Carvalho (natural

---

[38] Vd. *Gazeta de Lisboa*, nº 254, 26.10.1827, p. 1238, e nº 285, 02.12.1829, p. 1170.

[39] Vd. GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – Até à guerra dos dois irmãos a partir da correspondência comercial de Manuel Pedro Guimaraens (1822-1832). *Douro – Estudos & Documentos*, vol. I (2), 1996 (2º), pp. 167-179.

[40] PIMENTEL, Alberto – *Noites de Cintra*. 2ª ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Livraria Editora, 1908, pp. 69-78; IDEM – *Vinte annos de vida literária*. 2ª ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Livraria Editora, 1908, pp. 39-51; SILVA, Inocêncio Francisco da – *Diccionario Bibliographico Poruguez* [...], tomo IV, pp. 363-364.

[41] *Almanach do anno de 1807*. Lisboa: na Impressão Régia, p. 525.

de Santa Maria de Souto de Sobradelo). A família paterna encontrava-se estabelecida em Serafão há mais de cem anos, mas, entre 1752 e 1758, os seus pais mudaram-se para Gonça e, pouco tempo depois, para Selho, em Guimarães.

A infância de Gabriel é, assim, marcada pelas mudanças sucessivas de residência. Segundo a informação do Comissário do Santo Ofício averbada no final do processo, mas não declarada por nenhuma das testemunhas inquiridas, a saída de Serafão ficou a dever-se à arrematação dos bens de seus pais, devido a dívidas que contraíram.

A saída de Gabriel da casa paterna ficará a dever-se, julgamos, com a necessidade de procurar melhores condições de vida e tem uma particularidade: o corte definitivo com as raízes familiares[42]. Desconhecemos totalmente o seu processo migratório para o Porto: a data exacta, os contactos que ali teria, as primeiras ocupações, etc. Segundo as *Diligências de habilitação para o cargo de familiar do Santo Ofício*, datadas de 1801, terá ali chegado por volta de 1781, mas é de crer que tenha sido ainda mais cedo, provavelmente com idade inferior a vinte anos. Nos primeiros anos, talvez tenha trabalhado numa loja, lançando as suas bases, e, a partir daí, lançou-se num percurso ascensional verdadeiramente espectacular.

O momento-chave terá sido, em nosso entender, o casamento com Maria Joaquina de Oliveira, celebrado em São Pedro de Vilar do Paraíso em Maio de 1788. Moradora na freguesia de São Nicolau, procedia de uma família de lavradores proprietários "*que vivião de suas fazendas*", em Ferreiros de Tendais, Bispado de Lamego. A sua avó paterna, Maria de Oliveira, "*fora pobre no seu principio e vivia do seu trabalho e industria*", mas depois recebera uma herança "*importante*", de um parente brasileiro, "*para cima d'oito mil cruzados*"[43]. O acontecimento motiva, sem dúvida, uma melhoria significativa nas condições de vida da família e naturalmente do seu *status*. Julgamos que terá sido determinante para que Manuel do Amaral de Oliveira, pai de Maria Joaquina, tenha desempenhado as funções de Vereador no Concelho de Ferreiros[44], como também para a migração dos três filhos (Maria Joaquina e os irmãos, já casados, de quem por enquanto desconhecemos os nomes) para o Porto, na década de 80, fixando-se na referida freguesia de São Nicolau, onde se dedicaram ao comércio.

O casamento terá sido, assim, a oportunidade para Gabriel da Costa Carvalho poder concretizar as suas ambições.

Manuel José Alves de Sousa, familiar do Santo Ofício, mercador de panos, morador na rua dos Canos, testemunha inquirida na Capela de São Roque, em Agosto de 1801, afirmou conhecer Gabriel da Costa Carvalho "*há mais de vinte anos a esta parte por ser seu vezinho e com elle se tratar*"[45]. Era "*pessoa de bom procedimento, vida e costumes* [...] *que se trata limpa e abastadamente e a sua ocupação he negociar para os Brazis e nesta cidade em vários géneros de fazendas*". As seis testemunhas inqui-

---

[42] Segundo a inquisição, realizada em 1801, "*como foi para a cidade do Porto não savem as testemunhas se he cazado nem solteiro nem se tem filhos algums ilegítimos pois dele não tiverão mais notícia*".Vd. *Diligências de habilitação para o cargo de familiar do Santo Ofício de Gabriel da Costa Carvalho, casado com Maria Joaquina de Oliveira*. Vd. Torre do Tombo. Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, *Habilitações*, Gabriel, mç. 4, doc. 39, f. 10.

[43] Vd. *Ibidem*, f. 15.

[44] Vd. *Ibidem*, f. 82.

[45] Vd. *Ibidem*, f. 27.

ridas no Porto, todas do corpo mercantil ("*homens de negócios*"), corroboram a afirmação de Alves de Sousa, acrescentando que Costa Carvalho tem "*boas propriedades de cazas e quintais*", e "*logea em que vende fazendas a pezo pelo meudo*"[46]. O casal "*vive de negocio avultado que tem e possuem na mesma cidade do Porto três grandes propriedades de cazas de cujos rendimentos se poderiam bem sustentar independentes dos lucros do mesmo negocio alem das próprias, que abitam*"[47].

Como referimos, em 1801, Costa Carvalho obtém a carta de Familiar do Santo Ofício, vista nesta altura mais como distinção social do que propriamente como membro de um aparelho repressivo. A condição aproximava os Familiares das gentes nobres das localidades – algo que a fortuna, de *per si*, não era capaz de fazer – legitimando e consagrando uma posição económica e social relevante e conseguida.

É, ainda, retratado como um homem

> "*que se trata limpa e abastadamente e a sua ocupação he negociar para o Brazil, e nesta cidade e nella tem boas propriedades hão de valer milhor de trinta mil cruzados há de fazer de lucro annualmente milhor de oitocentos mil reis*"[48].

Foi efectivamente um grande proprietário, com duas casas na Rua das Flores, duas no Bairro do Laranjal, duas nos Lavadouros e outras na Picaria[49].

Manteve sempre uma grande afinidade com o seu compadre João António Gomes de Castro, que aliás será o seu único testamenteiro e tutor dos seus filhos menores.

Do casamento de Gabriel e Maria Joaquina nasceram quatro filhos: António Joaquim (1800-1874), Maria Máxima (1802-1853), que veio a casar com José Joaquim Gomes de Castro, 1º visconde e 1º conde de Castro; Joaquim e José.

António Joaquim da Costa Carvalho, barão de São Lourenço, por decreto de 1848[50], foi Comendador das ordens de Cristo e de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, cavaleiro da de Torre e Espada; comendador da de Isabel a Católica, de Espanha, e de S. Maurício e S. Lázaro de Itália, conselheiro, etc. Deputado em várias legislaturas, foi membro honorário do Tribunal de Contas, director da Alfândega do Porto (em cujo lugar se reformou)[51], presidente da Comissão Reguladora da Agricultura e Comércio dos Vinhos do Alto Douro, e coronel honorário do extinto Batalhão dos Empregados Públicos do Porto[52].

---

[46] Vd. *Ibidem*, f. 29.

[47] Vd. *Ibidem*, f. 16.

[48] Vd. *Ibidem*, f. 4.

[49] Registo do testamento com que falesceo Gabriel da Costa Carvalho, Negociante, morador que foi na Rua do Laranjal freguesia de Santo Ildefonso. AHMP-A-PUB-02300, f. 240-241v.

[50] Vd. *Nobreza de Portugal e do Brasil*, vol. III, p. 329; *Portugal – Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, volume VI, p. 697; *Resenha das Famílias Titulares e Grandes de Portugal* [...], tomo II, p. 568.

[51] *Exposição dos principaes actos da administração do barão de São Lourenço, como director da alfandega do Porto*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

[52] Cf. Notícia do falecimento e disposições testamentárias no jornal *O Comércio do Porto* de 22.06.1875.

Com actividade política após o Vintismo, foi perseguido depois da queda da Constituição em 1823 e "*removido para Lamego, por ordem de Sua Magestade*"[53] e, mais tarde, em 1828, citado por carta de édito da alçada, na sequência da instauração do regime miguelista[54], é rememorado como um "*honrado liberal dos 7500 que desembarcaram no Mindelo*"[55].

Morador no largo da Feira, nº 142 e 143[56], a partir do início da década de cinquenta começa a construir uma casa apalaçada de traço rectilíneo, de dois andares, separada por cornija, no Passeio Alegre, sítio do Fontão, São João da Foz do Douro, local para onde acorreu, a partir de certa altura, a elite portuense.

Participou intensamente na vida social, tendo sido presidente da Assembleia Portuense, sedeada na Praça da Trindade, criada em 1834 para "*os homens grados do Porto*" se reporem "*dos trabalhos e amarguras do Cerco*"[57], foi membro da Academia de Belas Artes do Porto (1841), esteve envolvido na salvaguarda da Colecção do Visconde de Villar de Allen e participou na recepção ao Rei Carlos Alberto[58].

Faleceu em 20 de Junho de 1874, deixando uma fortuna avaliada em 300 contos, contemplando no seu testamento os sobrinhos (Maria Hermínia, Isabel de Castro Monteiro, D. Maria Isabel, D. Maria Máxima, D. Isabel Maria, Emília, Hermínia Henriqueta de Castro Monteiro, e aos senhores Francisco e José de Castro Monteiro), para além de várias quantias a instituições de caridade da cidade do Porto. Instituiu como herdeiro do remanescente o seu sobrinho João António Gomes de Castro, futuro 2º Conde de Castro[59].

Conclusão

Nas quatro famílias em apreço assiste-se a um momento-chave: a ruptura, a mobilidade geográfica de um dos seus membros que, por si só, evoluirá como "patriarca" da sua família. São homens capazes de construir uma Casa no sentido sociológico do termo, de construir uma linhagem, de reagrupar os parentes baseando-se em laços fortes de solidariedade.

São essas famílias que, com uma política de casamentos endogâmica, tendentes a salvaguardar e aumentar o seu património, filiadas numa homogamia social e na vivência quotidiana de valores de educação e de cultura traduzidas em formas de estar e de sentir agregadoras, para garantir a manutenção do seu estatuto social, que vão construir o Porto Romântico.

---

[53] Relação dos Liberais (...), p. 16

[54] Vd. *Collecção* (...), p. 155.

[55] Vd. *O Tripeiro*, I Série, I ano, p. 268.

[56] AHMP, *Livro de Plantas*, nº VI, f. 193-194.

[57] PIMENTEL, Alberto – A Campanha do Chá. A Assembleia Portuense. *O Tripeiro*, I Série, I ano, pp. 45-46.

[58] BASTO, Artur de Magalhães – *O Porto do Romantismo*. [Porto]: Caminhos Romanos, 2010.

[59] *O Comércio do Porto*, 22 de Junho de 1874.

JOSÉ PEREIRA REIS: LENTE DA ESCOLA MÉDICO-CIRÚRGICA DO PORTO

João Miranda Lemos

Introdução

A vida de José Pereira Reis preenche, durante quase 80 anos, uma boa parte do século XIX. Nasceu em plenas invasões francesas e, na parte inicial da sua vida, atravessou períodos muito difíceis da vida nacional que muito o influenciaram (as guerras liberais, a Patuleia), falecendo quando chegava ao fim o período de prosperidade que prolonga a Regeneração. Não sendo uma figura histórica nacional, a sua biografia tem interesse por isso mesmo: foi um dos que conseguiu iludir o destino banal e medíocre a que uma sociedade fechada condenava muitos dos seus contemporâneos. Tendo nascido numa família sem meios, conseguiu pelo seu valor conquistar uma posição económica e social confortável, sem se esquecer de contribuir, de maneiras múltiplas, para melhorar a sociedade em que vivia. Lente da Escola Médico-Cirúrgica do Porto e médico das elites portuenses, mas também filantropo, literato, político local e mação, conhecer o doutor José Pereira Reis é conhecer melhor o Porto do Romantismo. Neste trabalho, após uma resenha dos principais passos da sua vida, abordam-se alguns aspectos ainda não publicados da sua biografia, designadamente a discussão do seu papel relativamente a uma dissertação sobre os efeitos terapêuticos da Electricidade, a análise da sua biblioteca e o seu testamento. Apresenta-se, ainda, iconografia inédita.

Dados Biográficos e familiares

José Pereira Reis (fig. 1) nasceu em Coimbra, em 14 de Março de 1808, e faleceu no Porto em 12 de Janeiro de 1887. Era filho de João Pereira Reis e de D. Bernarda Joaquina Leite, que Oliveira Marques[1] indica serem "pobres". Tinha um meio-irmão surdo-mudo, José Maria dos Reis, que protegeu. Casou com Carlota Adelaide Albano da Silveira Pinto, filha do conselheiro Agostinho Albano da Silveira Pinto, não tendo tido descendência. Formou-se em Medicina na Universidade de Coimbra, em 1831. Embora liberal, escapou com a sua moderação às perseguições miguelistas, conseguindo deste modo concluir o seu curso.

Durante a guerra civil, exerceu as funções de director do hospital militar de Coimbra. Em Junho de 1833 foi enviado pelas autoridades de Coimbra a Condeixa, "*onde combateu abnegadamente,*

[1] MARQUES, A. H. Oliveira – *História da Maçonaria em Portugal – Política e Maçonaria 1820-1869*, 2ª Parte. Lisboa: Editorial Presença, 1997, p. 523.

sem qualquer retribuição, a epidemia de cólera"[2]. Foi vogal e Presidente do Conselho do Distrito do Porto, num período total de oito anos, e Vereador da Câmara Municipal do Porto. Preso pela Junta do Porto em 1846, foi expulso injustamente da cidade em 1846-47, tendo apenas regressado depois do restabelecimento do governo de D. Maria II. Desempenhou importantes comissões de serviço oficial, tanto no País, como em Espanha, França e Inglaterra[3].

Fig. 1 – José Pereira Reis. Fotografias constantes em álbuns da família Miranda Lemos e a ela por ele legados.

José Pereira Reis era mação, pertencendo à loja Constância do Porto, onde atingiu o grau 4º em 1842. Assumiu o nome simbólico de Jenner, certamente inspirado pelo médico e investigador inglês Edward Jenner (1749-1823) que, pela primeira vez, estabeleceu em bases minimamente científicas a vacinação para o combate da varíola. Prezando muito as suas relações sociais, foi um dos sócios fundadores do Club Portuense[4]. Foi também fundador do Asilo da Primeira Infância Desvalida e do Recolhimento de Nª Srª das Dores e S. José, para meninas desamparadas, um e outro estabelecidos no Porto, actividades que desenvolveu em conjunto com Agostinho Albano da Silveira Pinto. Protegeu ainda o Asilo da Primeira Infância Desvalida de Coimbra. Foi um dos fundadores do Montepio Geral, relativamente ao qual desenvolveu uma actividade significativa.

---

[2] Enciclopédia Luso-brasileira, artigo Reis, José Pereira.

[3] *Ibidem*.

[4] FERREIRA, Damião Vellozo – *O Club Portuense – 1857 – Biografia dos Fundadores*. Lisboa: 2007.

Fig. 2 – José Pereira Reis, Lente Catedrático da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, em traje académico. Fotografia constante em álbum da família Miranda Lemos.

O *Diccionario Bibliographico Portuguez* de Inocêncio refere-o e lista as suas obras[5], tal como a Enciclopédia Luso-Brasileira, que lhe dedicou um extenso artigo. Numa monografia recente publicada sobre a Escola Médico-Cirúrgica do Porto, é considerado como uma figura notável do Corpo Catedrático desta Escola[6].

---

[5] INOCÊNCIO, Francisco da Silva, et al. – *Diccionario Bibliográphico Portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1885, tomo V, pp. 100-101.

[6] FERRAZ, Amélia Ricon – *A Real Escola e a Escola Médico-Cirúrgica do Porto*. Porto: Universidade do Porto; Edições Centenário, 2013, p. 63.

Nos *Amores de Camilo*[7], Alberto Pimentel, cujo pai conhecera bem José Pereira Reis, dá dele o seguinte retrato aquando da visita que uma delegação de notáveis do Porto, incluindo dois lentes da Universidade (um dos quais José Pereira Reis), fez a Ana Plácido: "*Picado das bexigas, espírito subtil e cáustico, trejeitando esgares, de luneta armada em observação*". Em *O Porto há trinta anos*[8], o mesmo Alberto Pimentel reforça a faceta irónica, com o seu quê de satírica, de José Pereira Reis, relatando um caso sucedido com uma paciente da alta-roda portuense.

Após a sua morte, foram vários os periódicos que lhe consagraram obituários. *O Occidente – Revista ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*[9] publica na capa uma gravura de José Pereira Reis feita a partir de uma das suas fotografias mais divulgadas e, no interior, um obituário escrito em tom encomiástico. Foram ainda publicadas notícias, mais ou menos extensas, noutras revistas nacionais como *Os Pobres do Porto*. O *British Medical Journal* publicou uma notícia breve sobre o falecimento.

Lente da Escola Médico-Cirúrgica do Porto

Em 4 de Novembro de 1834, José Pereira Reis foi nomeado, mediante concurso, lente substituto da 2ª cadeira da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, denominada *Fisiologia e Higiene*. Esta era uma das cadeiras criadas em 1836, sendo oferecida ao 2º ano. O compêndio seguido era a *Fisiologia* de Magendie. Conservam-se as actas do concurso para lente substituto dos 2º e 5º anos, que tiveram lugar em 15, 17 e 18 de Outubro de 1834[10]. O escritor Camilo Castelo Branco inscreveu-se na cadeira de Fisiologia num período em que esta era leccionada por José Pereira Reis na qualidade de lente substituto. Em Abril de 1837, Pereira Reis foi nomeado lente titular do corpo catedrático, ocupando a cátedra de Clínica Médica, Higiene Pública e Medicina Legal. Em 1849, a seu pedido transitou para a cadeira de História Natural dos Medicamentos, Matéria Médica e Farmácia, lugar de que foi jubilado em 1864. Nesta última cadeira (a 3ª cadeira do 3º ano), o Código Farmacêutico Lusitano era um dos compêndios seguidos. Podemos ver José Pereira Reis em traje académico na fig. 2. Proferiu orações de sapiência na abertura do ano escolar em 1840, 1841 e 1852. Em 1837 e 1838, foi vogal dos exames farmacêuticos, tendo presidido a estas avaliações de 1849 até à sua jubilação, em 1864[11]. Conservam-se no repositório digital da biblioteca da Universidade do Porto alguns exemplares destas dissertações inaugurais às quais o nome de José Pereira Reis está ligado, quer como avaliador/membro do Júri, quer meramente como pertencente ao corpo de catedráticos da Escola, mesmo já jubilado. Algumas são documentos simplesmente manuscritos, mas há uma que é impressa. Nas dissertações manuscritas, aparece a menção "Aprovada" numa dissertação de 1841, e a menção "Vista" noutra de 1850, seguidas da rubrica de José Pereira Reis.

---

[7] PIMENTEL, Alberto – *Os Amores de Camilo*. 2ª ed. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C.a, 1923, p. 261.

[8] PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: UCE-Porto, 2011, pp. 45-46.

[9] *O Occidente*. vol. X, nº 291, 21 de Janeiro de 1887.

[10] FERRAZ, Amélia Ricon – *A Real Escola e a Escola Médico-Cirúrgica do Porto*. Porto: Universidade do Porto; Edições Centenário, 2013, p. 63.

[11] FERRAZ, Amélia Ricon – *A Real Escola e a Escola Médico-Cirúrgica do Porto*. Porto: Universidade do Porto; Edições Centenário, 2013, p. 381.

A dissertação impressa é de 1861 e não tem nenhuma anotação manuscrita, embora indique no rosto que foi "*Defendida debaixo da presidência do lente da 2ª cadeira o ilustríssimo senhor José Pereira Reis pelo aluno da mesma Escola Augusto Carlos Chaves d'Oliveira*". A dissertação de Carlos Chaves d'Oliveira tem interesse, aqui, por traduzir uma relação directa com José Pereira Reis, muito para além da "Presidência" formal, e que neste caso deve, com elevada probabilidade, ser entendida como "orientação". Esta relação manifesta-se desde logo no facto de a dissertação ter sido impressa na Tipografia da Revista, onde José Pereira Reis e Agostinho Albano da Silveira Pinto publicaram muitas das suas obras. Mais significativo, ainda a este respeito, é o tema: *Da electricidade aplicada à terapêutica, especialmenmte das moléstias cirúrgicas.* Com efeito, do catálogo da biblioteca de José Pereira Reis consta o *Cours d'electro-physiologie* de Mateucci, numa edição francesa de 1858, publicada portanto apenas 3 anos antes da dissertação. A interacção entre a electricidade e os seres vivos era, pois, algo que interessava José Pereira Reis. Descrevem-se ainda vários equipamentos laboratoriais para experiências de electrofisiologia, para os quais se apresentam desenhos, e que estavam disponíveis na Escola Médico-Cirúrgica do Porto. A dissertação está surpreendentemente bem escrita, revelando um conhecimento profundo do tema, num estilo claro e com uma estrutura bem organizada e assente em sólidas bases científicas do que era o estado do conhecimento internacional na área em 1861, reflectindo uma sólida orientação.

Para além das funções lectivas, José Pereira Reis participou activamente na organização da Escola Médico-Cirúrgica. A este título, em colaboração com Francisco Pedro Viterbo e Januário Peres Furtado Galvão, coordenou os trabalhos de elaboração do projecto de regulamento da Escola, enviado para Lisboa em Novembro de 1838[12].

Obras sobre Medicina

José Pereira Reis publicou as seguintes obras sobre Medicina: *Formulário geral para médicos, cirurgiões e farmacêuticos*, Coimbra, 1839; 2ª ed., corrigida e aumentada com um tratado terapêutico dos envenenamentos, Porto, 1841; 3ª ed., com correcções adicionais e aumentada, Porto, 1855; *Instruções relativas à cólera, mandadas publicar pelos conselhos de saúde de Dublin e de Inglaterra*, Porto, 1848; *Nomenclatura química francesa, sueca, alemã e sinonímia*, Porto, 1845 (trad. da obra de Júlio Garnier); *A Homeopatia, o que é e o que vale*, Porto, 1852; *Código Farmacêutico Lusitano* de Agostinho Albano da Silveira Pinto, 5ª edição, revista e coordenada, segundo os apontamentos do autor, Porto, 1858; Foi ainda feita uma 6ª edição em 1876; *Vademecum da Farmacopeia Portuguesa*, Porto, 1879.

Estas obras não veiculam nenhuma descoberta original. São, no entanto, significativas no que diz respeito às posições de José Pereira Reis relativamente à fundamentação da Medicina no que eram então as suas bases científicas e ao esforço que desenvolveu para se manter actualizado sobre o conhecimento do tempo. Algumas parece terem tido impacto entre os profissionais do tempo. Segundo *O Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio, a obra *A Homeopatia, o que é e o que vale* deu origem a uma polémica de que fez eco a *Gazeta Homeopathica portuense*. A posição crítica de José Pereira Reis é tanto mais de assinalar quanto, na altura, a homeopatia estava no seu auge. A obra

---

12 FERRAZ, Amélia Ricon – *A Real Escola e a Escola Médico-Cirúrgica do Porto*. Porto: Universidade do Porto; Edições Centenário, 2013, p. 93.

mais significativa de Pereira Reis é a 5ª edição por si preparada do *Código Farmacêutico Lusitano* de Agostinho Albano da Silveira Pinto, para a qual contribuiu significativamente, dando a esta obra um fôlego que lhe permitiu perdurar mais 18 anos até ser definitivamente substituída.

O exercício da Medicina

Há ampla evidência de que José Pereira Reis exerceu a actividade de médico. Um curioso livro publicado por um ex-funcionário público de então justifica a sua (do funcionário) ausência continuada do local de trabalho durante nove anos! Entre as justificações apresentadas encontra-se uma prescrição de José Pereira Reis para que realizasse um tratamento termal em Vizela. Mas a sua actividade relativamente à Medicina não se limitou ao exercício da clínica, estendendo-se à estruturação da profissão de médico. José Pereira Reis foi o primeiro presidente da Sociedade União Médica, fundada no Porto em 1882[13].

Era um entusiasta das águas termais de Vizela, com que tomou contacto cerca de 1851[14], tendo feito parte de uma comissão destinada a estudar estas águas e a promover a sua utilização. Nos últimos anos da sua vida possuía uma residência de Verão em Vizela que ainda hoje existe, embora em ruínas.

Actividade literária

José Pereira Reis contribuiu para o *Repositório Literário*, em 1834 e, em colaboração com o seu sogro, o conselheiro Agostinho Albano da Silveira Pinto, redigiu a *Revista Estrangeira*, fundada em 1837, mais tarde substituída pela *Revista Literária*, que durou até 1845. Para além das obras relativas à Medicina, fez traduções cuidadas das obras de Eugène Sue: *Mistérios de Paris*, Porto, 1843 (trad. do romance de Eugénio Sue, que não assinou); *Os Sete Pecados Mortais*: *1o Soberba*, Porto, 1847, 4 tomos; *2o Inveja*, id., 1848, 3 tomos; *3o Ira*, id., 1849, 1 tomo; 4º *Luxúria*, id., 1849, 2 tomos; *5º Preguiça*, id., 1851, 1 tomo; *6º Gula* e *7º Avareza*, id., 1857, 1 tomo (trad. da obra de Eugène Sue, que não assinou). Aquilino Ribeiro[15] refere que José Pereira Reis fez um trabalho notável para aprender o calão das crianças de rua de Paris de forma a realizar a tradução dos *Mistérios de Paris*.

A biblioteca

A biblioteca de José Pereira Reis foi por si legada ao Asilo da Primeira Infância Desvalida do Porto[16], tendo sido vendida em leilão. O catálogo[17] tem 140 páginas e abrange 2057 títulos, estando dividido nas seguintes secções: Literatura e Poligrafia (45% do número de títulos), Ciências Naturais (36%),

---

[13] Os estatutos da Sociedade União Médica, bem como o extracto de uma acta, estão conservados no Arquivo Distrital do Porto, código de referência PT/ADPRT/AC/GCPRT/J-C/114/01095.

[14] *Cartas inéditas de Camilo Castello Branco ao 1º Conde de Azevedo*. França e Arménio, 1926.

[15] RIBEIRO, Aquilino – O *Romance de Camilo*. Lisboa: Livraria Bertrand, 3 vols., 1961.

[16] Arquivo Municipal do Porto (AMP). *Registo do Testamento com que no dia 11 de Janeiro de 1887 falleceu o Doutor José Pereira Reis, morador que foi na rua do Almada, freguesia da Victoria, d'esta Cidade do Porto*. Arquivo Municipal do Porto, identificador 12203.

[17] *Catálogo dos livros pertencentes à biblioteca do falecido Dr. José Pereira Reis, e que hão-de ser vendidos em leilão na Rua do Almada nº 324*. Porto: Imprensa Popular, 1887.

Ciências Filosóficas e Sociais (6%), Ciências Históricas e Geográficas (3%), Ciências Instrumentais (3%), Ciências Teológicas (4%), Indústria Fabril e Ofícios (2%) e Belas Artes (1%). A dimensão (um pouco mais de 2000 livros) é a da biblioteca de alguém que, durante uma vida, escolhe livros com critério, criando nela uma imagem de si próprio. Muitos títulos são do âmbito científico, mas incluindo também muitos títulos sobre Economia e Humanidades. Vista globalmente, trata-se de uma biblioteca rica e diversificada, em que predominam os livros "informativos", existindo muito poucos romances: o *D. Quixote* de Cervantes, *Cabana do Pai Tomás*, cujo tema tem uma incidência social clara, um par de obras de Camilo e um livro de poesia erótica chamam a atenção. A maior parte dos livros está escrita em português. Um número elevado de obras está escrito em francês. Esta seria a língua estrangeira que José Pereira Reis melhor dominaria, tendo mesmo traduzido romances franceses para Português. A seguir, há um número de obras em inglês suficientemente significativo para indicar que José Pereira Reis dominaria também esta língua. Há ainda outras línguas: vários livros em espanhol, italiano e latim, e pelo menos um livro em alemão (o que não quer dizer que José Pereira Reis soubesse alemão).

A secção de *Literatura e Poligrafia* ocupa 63 páginas e lista obras de carácter muito variado. A secção inclui uma grande variedade de obras, desde o *Tratado de Cabalística* por D. Francisco Manuel de Melo (Lisboa, 1724) até almanaques, uma biografia de Bocage, elogios fúnebres e académicos, o *Relatório do Hospital de Santo António da Misericórdia do Porto* por A. A. da Costa Simões (Porto 1883), dicionários, obras de Virgílio, revistas como o *Repositório Literário – Jornal da Sociedade Literária Portuense* (1834 e 1835) e alguns romances.

A secção de *Ciências Naturais* ocupa cerca de 50 páginas, sendo aquela onde se encontram as obras mais directamente relacionadas com a actividade profissional de José Pereira Reis. Encontram-se aqui livros sobre higiene e patologia (por exemplo, *Rudymenta: Hygiene, Pathol. Etc.*, A. Horacio Garner, Turim, 1821), matéria médica (ex.: *Matiére Medicale*, Venel, Paris, 1787), farmacologia, etc. Entre as obras de farmacologia encontra-se a obra do Dr. Tavares (*Pharmacologia*, Francisco Tavares, 3ª edição, Coimbra, 1829, em latim).

Surpreendente é o facto de haver várias obras sobre física (*Sept leçons de physique génerale par* Augustin Cauchy et M. l'abbé Moigno, Paris, 1868; *Problèmes de Physique*, A. Boutan e J. Ch. D'Almeida, Paris, 1802), sobre astronomia (*Estudos de Astronomia Physica*, Francisco da Costa Pessoa, Coimbra, 1975) e sobre análise espectral relacionada com a astronomia (*Analyse spectrale des corps célestes, par M. William Huggins. Trad. de l'anglais par M. l'abbé Moigno*, Paris, 1866). A obra sobre electro-fisiologia (*Cours d'electro-physiologie, par M. Mateucci*, Paris, 1858), uma área muito avançada na altura, não era um acaso e demonstra que José Pereira Reis estava atento ao que de mais avançado se fazia no campo da fisiologia.

Finalmente, ressalta-se o facto de José Pereira Reis possuir o trabalho de Adriano Brandão (lente da Academia Politécnica do Porto) sobre telescopia eléctrica (*La télescopie électrique basée sur l'emploie du Sélenium*, pelo Dr. Adriano de Paiva de Faria Brandão, Porto 1880).

Na secção sobre *Ciências filosóficas e sociais* encontram-se obras relativas a aspectos onde José Pereira Reis desenvolveu actividade, como a administração municipal (*Étude sur l'administration de la Ville de Paris*, Horace Say, Paris, 1846), a assistência social e as causas da pobreza (*Comment faire le bien? Directions et recits*, Abott, Genebra, 1861; Études sur les *causes de la misére*, A. E. Cherboniez, Paris, 1853; *Economie politique chretienne*, Alban de Ville-Neuve, Paris, 1834), ou a economia política,

onde consta a obra de Adam Smith *An inquiry to the nature and causes of the wealth of nations*, Adam Smith, London, 1812) a par de textos relativos ao primeiro curso de economia política leccionado em Portugal pelo sogro, Agostinho Albano da Silveira Pinto.

Na secção sobre *Ciências Históricas e Geográficas,* para além da História de Portugal, relativamente à qual existem várias obras e em que ressalta a *História de Portugal* de Alexandre Herculano (Lisboa, 1846 a 1853), há também volumes sobre a história de outros países, incluindo a Suíça, Espanha e a Roma antiga. A guerra peninsular, Napoleão e a França Napoleónica são objecto de várias obras. Nesta secção há ainda várias obras sobre geografia. Anota-se a presença das *Reflexões Históricas* de João Pedro Ribeiro (Coimbra, 1835). João Pedro Ribeiro nasceu no Porto em 1758, e faleceu na mesma cidade em 1839. Era Doutor em cânones pela Universidade de Coimbra, tendo desempenhado diversos cargos religiosos e civis. Foi um precursor das investigações históricas dos documentos existentes nos arquivos e cartórios do reino, que reuniu e estudou sistematicamente e em grande escala. As *Reflexões Históricas* são consideradas uma das obras mais importantes da historiografia portuguesa.

A secção de *Ciências Instrumentais*, para além de obras de carácter prático que abordam temas como a regulação de relógios ou a navegação marítima, inclui muitas obras sobre Matemática e Astronomia, e uma obra sobre telegrafia eléctrica (*Traité elementaire de télegraphie electrique*, E. Mercadier, Paris, 1880). Esta obra tem um subtítulo elucidativo que talvez revele o porquê de constar da biblioteca de José Pereira Reis (a curiosidade sobre um tema tecnológico, novo e revolucionário): *Leçons faites à l'administration centrale des télégraphes à l'usage des auxiliaires, surnuméraires, agents des postes et des télégraphes, des écoles de télégraphie militaire, et de toutes les personnes qui désirent acquérir des notions de télégraphie électrique*. Surpreende-nos uma obra sobre cálculo com quaterniões, até porque à data da edição desta obra José Pereira Reis tinha já 72 anos (*Princípios elementares do cálculo dos quaterniões*, Augusto d'Arzilla Fonseca, Coimbra, 1884). A. d'Arzilla Fonseca (1853-1912) foi um professor da Universidade de Coimbra[18] que introduziu em Portugal o cálculo dos quaterniões, começado a desenvolver por Hamilton em 1844, e que escreveu dois livros sobre o assunto, um dos quais é o que consta na biblioteca de José Pereira Reis.

A secção de *Ciências Teológicas* tem 5 páginas (o que é apreciável, dado o confronto entre o tema e os interesses centrais do possuidor da biblioteca) e inclui várias obras relativas a religião, não apenas cristã. A secção sobre *Indústria Fabril e Ofícios* contém obras sobre ofícios vários, tais como tipografia, vernizes, vinho, cerveja ou livreiros. Embora ocupe apenas 2 páginas, é interessante por demonstrar o interesse por este tipo de assuntos. Finalmente, na secção de *Belas Artes*, ressalta uma obra sobre as cidades romanas de Herculano e Pompeia (Paris, 1863) com "belíssimas gravuras". Curiosamente, há apenas um item relativo à música, que inclui 12 exemplares de "O Porvir" (valsa para piano) e 11 exemplares da mazurka "Aurora".

[18] COSTA, Teresa de Jesus – Alguns aspectos da vida e da obra de Augusto d Arzilla Fonseca (1853-1912). Gazeta da Sociedade Portuguesa de Matemática. Cf. http://gazeta.spm.pt/getArtigo?gid=199 (2014.9.29).

O testamento

José Pereira Reis faz o seu testamento[19] em 22 de Outubro de 1884, cerca de 3 anos antes da sua morte. "*Este escrito é o meu testamento, que faço por minha própria mão, no gozo de sofrível saúde, e no uso das minhas habituais faculdades intelectuais, e com o fim de deixar bem definida a minha última vontade no que diz respeito à distribuição dos meus haveres*", diz-nos num texto onde perpassa uma certa tristeza.

Não tem descendentes, o que, se por um lado, lhe dá liberdade para dispor da totalidade da herança, por outro lhe veda o conforto de um filho ou filha que o acompanhe nos últimos anos, que receba os objectos e livros que lhe foram caros e que continue o seu nome. "*Declaro que fui casado com Dona Carlota Adelaide Albano, e que desse matrimónio não tive filhos; e como os também não tenho ilegítimos, disponho livremente dos meus bens móveis e imóveis*". O primeiro testamenteiro é António Rodrigo da Costa Machado. O segundo testamenteiro é o seu "*Primo e Amigo*" Albano de Miranda Lemos, solicitador de profissão[20]. De facto, este não é seu primo, mas é primo da mulher de José Pereira Reis, sendo ainda casado com uma prima dela (Maria Adelaide da Silveira Pinto). A ambos os testamenteiros José Pereira Reis pede "*o especial obséquio de em comum se encarregarem da execução deste meu testamento, e espero que cada um deles aceite a lembrança que lhes ofereço*".

A António Rodrigo da Costa Machado oferece como recordação "*a minha colecção quase completa da Revista dos Dois Mundos, e o meu saco de viagem com estojo completo, que tem por fora uma Chapa com o meu apelido; e todas as peças do estojo com a minha firma e o símbolo da Medicina*". A Albano de Miranda Lemos, lega "*o meu retrato a Óleo, e todas as fotografias, gravuras e álbuns que possuo, e que não tiverem destino designado por algum bilhete colado e escrito com a minha letra; e além disto, um tinteiro ou escrivaninha de prata, que tem na frente um mocho sobre um livro aberto com as letras Doutor na página da esquerda, e a firma do meu nome na página direita*". O retrato a óleo (fig. 3) permanece em poder da família Miranda Lemos e mostra-o em traje académico, segurando os óculos *pince-nez* numa mão e com a outra segurando um grande livro aberto à sua frente, o rosto quadrado com a fronte alta, emoldurada pelas suíças, erguida como que a procurar com o olhar penetrante quem interrompeu o seu estudo.

As testemunhas presentes ao acto de elaboração do testamento foram Francisco Martins Ramos Guimarães, viúvo, negociante e morador na Rua do Almada; António Alfredo de Sousa Pias, casado, Guarda-Livros e morador na Rua dos Mártires da Liberdade; Arthur de Miranda Lemos, solteiro, alferes de caçadores número nove, morador na Rua da Picaria e filho de Agostinho Albano da Silveira Pinto; Zeferino Ferreira Augusto, casado, solicitador, morador na Rua de São Braz; e José Augusto Correia de Figueiredo, solteiro, solicitador, morador na Rua do Bonjardim.

---

[19] Arquivo Municipal do Porto (AMP). *Registo do Testamento com que no dia 11 de Janeiro de 1887 falleceu o Doutor José Pereira Reis, morador que foi na rua do Almada, freguesia da Victoria, d'esta Cidade do Porto*. Arquivo Municipal do Porto, identificador 12203.

[20] LEMOS, João Miranda – Albano de Miranda Lemos: um solicitador no Porto do Romantismo. *In* SOUSA, de Gonçalo de Vasconcelos e, coord. – *Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Porto: CITAR; UCE-Porto, 2012, vol. 2, pp. 269-284.

Fig. 3 – Quadro a óleo representando José Pereira Reis e por ele legado ao "primo e amigo" Albano de Miranda Lemos. Actualmente em poder da família Miranda Lemos.

Não foi certamente por acaso que Francisco Martins Ramos Guimarães foi colocado em primeiro lugar no rol das testemunhas. Conhecemos o testamento de Francisco Martins Ramos Guimarães[21], e

[21] AMP. *Registo do testamento de Francisco Martins Ramos Guimarães*. Arquivo Municipal do Porto, identificador 17581.

por ele ficamos a saber que era senhor de um património muito significativo, além de, pelo casamento, ter uma relação de parentesco com uma poderosa família do Porto.

Sem poder ser considerado uma fortuna, o património de José Pereira Reis referido no testamento é significativo e permitir-lhe-ia viver bem. Possuía duas casas no centro do Porto, uma casa em Vizela e duas em Coimbra, para além de vários olivais em Coimbra. A casa de Vizela é legada à mulher de Albano de Miranda Lemos, Maria Adelaide da Silveira Pinto, com a condição de esta entregar "*ao Asilo da Primeira Infância Desvalida do Porto a quantia de um conto de reis nominal em Inscrições da Junta do Crédito Público, no prazo de cinco anos*". A este património acresciam rendimentos em dinheiro a pagar aos herdeiros.

Conclusão

Qual o legado de José Pereira Reis? A sua obra, quer a literária, quer a relativa à Medicina, está hoje totalmente ultrapassada e quase completamente esquecida. O que resta, pois, dele que nos leve a lembrá-lo? No seu tempo, José Pereira Reis tentou sempre ter uma actividade com um impacto positivo na sociedade, no melhor sentido. Com maior ou menor sucesso, actuou em várias frentes, na beneficência e assistência social, na prática e ensino da Medicina, combatendo o charlatanismo e usando de modo objectivo os melhores conhecimentos disponíveis no seu tempo, na gestão municipal e mesmo em aspectos mais mundanos, como a literatura ou a divulgação cultural. Não foi um investigador, mas pode dizer-se que foi um homem de ciência, tendo ultrapassado em muito o diletantismo de um mero divulgador. Tinha averiguadamente interesse pelos efeitos terapêuticos da Electricidade e isto era, de facto, um tema muito avançado na época, que tudo aponta para que não tenha abordado de um modo meramente livresco. Numa palavra, é a sua atitude face ao valor do conhecimento para o progresso da sociedade que é extremamente actual e importa recordar.

PROSTITUIÇÃO NO PORTO (DITO) ROMÂNTICO

Luís Alberto Alves & Francisco Miguel Araújo[1]

"Reconhecendo que a prostituição infringe a lei do trabalho, desenvolve os hábitos d'ostentaçao, fomenta a preguiça, a embriaguez e o roubo, affasta da oficina o operário e dos seus labores honestos o homem do commercio e da industria, ataca a paz domestica e compromette o futuro das famílias, são as prostitutas accordes em se considerar a si proprias como devendo soffrer em perda de liberdade as consequências do seu funesto erro"[2].

O fenómeno da Prostituição ao longo de Oitocentos, referido amiudamente ser tão antigo como a própria Humanidade, parece ter conhecido um certo crescimento exponencial entre o tecido social do mundo ocidental, tornando-se uma questão cada vez mais pertinente entre as autoridades políticas, policiais e médicas quanto ao seu cerceamento a bem da saúde e da moral pública[3]. Antagonismo tão mais proeminente quando, na consolidação de uma sociedade burguesa, defensora dos valores do trabalho, da instrução, da sobriedade, do respeito e da honra, o próprio comércio do sexo contrastava com a emergente ideia dos sentimentos do "amor romântico e puro" dos floreados literários da época.

As "meretrizes", "cortesãs", "mulheres públicas" ou, o mais agreste, "prostitutas", estabelecendo uma correlação direta entre o sexo feminino e a promiscuidade e libertinagem sexual a troco de dinheiro, além dos preconceitos morais e religiosos que enfrentavam no seu quotidiano, passavam também a ser um alvo suspeito no plano da degenerescência física e moral. Não só agentes transmissoras das doenças venéreas que tanto atingiam os insalubres lares operários como os das mais respeitáveis famílias, mas também pelas suas vidas dissolutas e amarguradas promotoras de outros graves problemas sociais: indigência, alcoolismo e criminalidade.

---

[1] Luís Alberto Alves, professor associado do Departamento de História e Estudos Políticos e Internacionais da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, investigador do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. Francisco Miguel Araújo, doutorando na mesma instituição com projeto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT/POPH/QREN/UE), investigador do CITCEM.

[2] ANTONINO, José – *A Prostituição sob o ponto de vista da hygiene social*. Porto: Typ. Universal de Nogueira e Caceres, 1881, p. 35.

[3] Vd., a este propósito e entre outros, DUFOUR, Pedro – *História da prostituição em todos os povos do mundo desde a mais remota Antiguidade até aos nossos dias*. Lisboa: Emp. Lit. Luso-Brasileira Ed., 1895. PESSOA, Alfredo de Amorim – *História da prostituição em Portugal desde os tempos mais remotos da Lusitânia até aos nossos dias.* Lisboa: Emp. Editora de F. Pastor, 1887. SANTOS, Carlos – A Prostituição em Portugal nos séculos XIX e XX. *História*. Lisboa: Projornal. 41 (Mar. 1982), pp. 2-21. ROBERTS, Nickie – *Whores in History: prostitution in Western Society*. New York: Harper Collins, 1992. JEFFREYS, Sheila – *The idea of prostitution*. Melbourne: Spinifex Press, 1997. PAIS, José Machado – *A prostituição e a Lisboa boémia: do século XIX a inícios do século XX*. Porto: Ambar, 2008. SILVA, Susana – Classificar e silenciar: vigilância e controlo institucionais sobre a prostituição feminina em Portugal. *In www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/aso/n184/n184a05* (2014.06.05; 21 h).

Diversos países europeus, compreendendo a inexequibilidade de encerrar tal realidade económico-social – que até Santo Agostinho tinha já reconhecido como um "mal necessário" perante as perturbações sociais de uma eventual libertinagem – começaram a procurar condicionar e controlar este segmento específico. Os regulamentos profissionais, policiais e sanitários que foram sendo implementados e copiados um pouco por todas as nações, entre os eixos de liberalização, proibicionismo ou tolerância, impuseram uma fiscalização que possibilitaria reduzir os riscos sociais da Prostituição, oferecendo um exemplo civilizacional de respeito e dignidade para todos.

No Portugal liberal, nomeadamente nas cidades de Lisboa e do Porto, pela sua maior dimensão populacional e polos económicos atrativos das realidades migratórias, os poderes locais não deixaram de sentir a necessidade de uma conduta administrativa similar, sobretudo porque pelo novo *Código Administrativo Português de 1836* passara a vigorar um regime de tolerância face à prostituição. Desde que a entrada da mulher nela não fosse um ato atentatório e forçado, permanecendo como crime o Lenocínio, era da responsabilidade das autoridades públicas vigiar e regular esta sua valência profissional dos pontos de vista da moralidade e da sanitariedade, surgindo assim estatísticas oficiais, uma Polícia Sanitária e versões do *Regulamento Policial e Sanitário das Meretrizes* em várias localidades nacionais[4].

Só que o problema da Prostituição mereceu por razões médicas e higiénicas um olhar escrutinador dos clínicos oitocentistas, abordando-se por associação as questões sociais e económicas, como o atestam as dissertações inaugurais dos diplomados na Escola Médico-Cirúrgica do Porto. Estas monografias inseridas nas provas académicas do "Acto Grande", defendidas e avaliadas por um júri de lentes no final do curso superior, eram da total responsabilidade na escolha e redação dos candidatos, que procuravam juntar o mais diverso tipo de materiais de análise e de consulta para fundamentarem as suas proposições e resultados científicos. No caso desta temática particular, José Antonino (1881), Jorge Vieira (1892), Manuel Tibério Ferraz (1893) e Adelino Silva (1895) legaram-nos um valioso contributo científico e sociomental sobre este fenómeno no Porto Romântico.

Assim, partindo do seu estudo crítico e entrosando com outras monografias sobre a Prostituição num âmbito cronológico aproximado, por norma muito mais gerais nas suas perspetivas nacionais ao invés das realidades locais, procuraremos delimitar um quadro social, moral e económico sobre este mundo marginal, mas omnipresente das prostitutas nas suas vivências no quadro da cidade do Porto oitocentista.

1. Uma perspetiva histórica da Prostituição no Porto Romântico

"*A prostituição no Porto não é maior do que a das outras cidades no estrangeiro com igual população*"[5].

Porém, na primeira metade do século XIX, a consulta de fontes primárias de diversas tipologias não é muito explícita quanto às "mulheres públicas" e à sua integração entre as gentes tripeiras. Todavia, encarando a sua condição matriz de cidade marítima e de entreposto comercial, numa circulação constante de pessoas do burgo, das áreas circundantes e de estrangeiros, em especial os marinheiros

[4] Vd., a este propósito, CRUZ, Francisco Ignacio dos Santos – *Da prostituição na cidade de Lisboa*. Lisboa: Typ. Lisbonense, 1841. AZEVEDO, Francisco Pereira d' – *Historia da prostituição e Policia Sanitaria no Porto*. Porto: Typ. Francisco Gomes da Fonseca, 1864. LEMOS, Alfredo Tovar – *A prostituição*. Lisboa: Tip. Colonial, 1908.

[5] Vd. AZEVEDO, Francisco Pereira d' – "Op. Cit", p. 160.

das frotas mercantes em trânsito pelo Atlântico, as condições para a presença de uma prostituição algo velada estariam facilmente reunidas. Por exemplo, as meretrizes que seguiam os soldados liberais e aqui se instalaram durante as operações militares do Cerco do Porto e a existência de um recolhimento devotado a "Nossa Senhora do Resgate e Livramento", administrado inicialmente pela Congregação do Oratório do Porto, que acolhia os enfermos e as prostitutas convertidas; ou o malfadado "Botequim do Pepino" na Ribeira, local de passagem de náuticos, de jogo e de prostituição, descrito por Arnaldo Gama em *O Génio do Mal* (1856-1857), no qual: "*os andares de cima eram a vivenda do dono da casa, mas quando havia mais obra serviam como qualquer outro para o* ganho"[6].

Singularmente, em 1839, um médico portuense Francisco Luiz Corrêa publicava o *Manifesto do inventor do preservativo do contagio venereo a todos os Facultativos do mundo*[7], entre grande polémica e proibição de venda decretada pelo Conselho de Saúde do Reino, nada mais do que um sabão-pomada mercurial impregnado numa substância gordurosa de aplicação tópica! E, cerca de quatro anos depois, o governador civil do distrito ordenou o arrolamento e a inspeção médica de todas as meretrizes na cidade, após registos de um surto de sífilis entre os elementos da guarnição militar.

Por meados da centúria, as forças policiais do burgo perseveravam na observância dessas competências, por intermédio do delegado de saúde agregado, regulamentando a matrícula e observância das prostitutas, sempre que estas procediam ao assentamento de domicílio nos serviços de administração dos bairros civis, ainda que com alguma resistência pela exposição pública acarretada. Só que o crescente triunfo da corrente da oficialização ou tolerância na discussão do discurso jurídico-legal sobre a Prostituição tendia a admitir com maior normalidade a atividade do comércio sexual do ponto de vista do negócio e sanitário, limitando a bem mais perigosa prostituição clandestina.

Regulamentos policiais, licenças administrativas, penas judiciais e inspeções sanitárias periódicas aplicadas exclusivamente a este universo feminino, num certo paradoxo discriminatório quanto à total isenção dos seus clientes, eram a suposta garantia para a saúde pública, a paz social e até o respeito pelas conveniências sociais. O primeiro dos diplomas para a cidade data de 1853, idêntico ano do promulgado para a capital do reino, constando o *Regulamento Sanitário das Meretrizes do Porto*[8] de oito normativas que institucionalizavam muitas das antigas práticas: livro de matrícula das meretrizes, inspeções sanitárias, condições de exercício da profissão, coimas por desobediência ou incumprimento. Em 1856 foi alvo de uma reformulação com novas adendas; em particular, as penas legais para as prostitutas e as patroas das casas de toleradas.

Em 1860, o governador civil, visconde de Gouveia, determinou a elaboração de um novo regulamento policial e civil para a classe profissional, o *Regulamento Policial e Sanitário das Meretrizes dos concelhos do Porto e do de Vila Nova de Gaia*[9], de 67 artigos, revisto logo no ano seguinte, agora mais focado na

---

6 *Apud* PIMENTEL, Alberto – *O Porto na berlinda: memorias d'uma familia portuense*. Porto: Liv. Chardron, 1894, p. 145.

7 CORRÊA, Francisco Luiz – *Manifesto do inventor do preservativo do contagio venereo a todos os facultativos do mundo*. Porto: Typ. Comercial Portuense, 1839.

8 *Apud* ALBERTO, José Maria – *Dos crimes sexuais: do crime de lenocínio em especial. O novo paradigma da Criminalidade Sexual*. [S.l.: s.n.], 2012, p. 21. Dissertação de Mestrado em Ciências Jurídico-Criminais na Universidade Autónoma de Lisboa.

9 Governo Civil do Porto. *Regulamento Policial e Sanitário das Meretrizes dos Concelhos do Porto e do de Vila Nova de Gaia*. Porto: Typ. de C. Gandra, 1860.

organização da prostituição tolerada e de reforço das competências dos poderes públicos na fiscalização, detenção e tratamento tanto das prostitutas toleradas como das clandestinas. Quiçá, articulado com a eficácia e rigor desta Polícia Sanitária do Porto, em 1865, na Cadeia da Relação foi criado um "Asilo das Mulheres Vagabundas", mescla de casa de detenção e de correção, onde se procurava inculcar nas prisioneiras preceitos religiosos, a modéstia no vestir, a temperança nos comportamentos e o valor do trabalho honesto em atividades artesanais[10].

A última grande obra legislativa municipal para este fenómeno ficou a dever-se ao conde de Samodães, no âmbito geral da reorganização do corpo de Polícia Civil do Porto em 1868[11], na transferência dessas competências do Governo Civil para o Comissariado Geral da Polícia, entre eles o *Regulamento de Policia das Toleradas no Districto do Porto*[12]. Do seu corpo de texto, um total de 74 artigos distribui-se entre sete capítulos: "Da organização, atribuições e fins da repartição do serviço policial e sanitário das toleradas" (cap. I), "Do serviço policial das toleradas" (cap. II), "Dos Collegios ou Casas de Tolerancia" (cap. III), "Inspecção sanitária" (cap. IV), "Disposições diversas" (cap. V), "Disposições aplicáveis aos restantes concelhos do distrito do Porto" (cap. VI) e "Da casa de detenção e observação no Aljube" (cap. VII).

No essencial não aparenta haver grandes alterações sobre a regulamentação a que as toleradas estavam sujeitas pela Polícia Sanitária, por oposição à maior vistoria sobre as mulheres que procuravam escapar-se ao controlo destas autoridades, embora alguns dos artigos revelem medidas burlescas. Assim, eram coagidas a declararem-se toleradas as mulheres sem meios de subsistência que recebiam a visita indevida de homens, as que frequentavam as casas de tolerância ou suspeitas de tal, as que conviviam e se amancebavam com soldados, marinheiros ou praças do corpo da polícia, ainda que estes estivessem proibidos de conviver com prostitutas fora da inspeção policial e sanitária.

A inscrição de raparigas menores de 17 anos na profissão e o aliciamento público eram condenáveis, o recolhimento obrigatório era à meia-noite, as suas residências não poderiam localizar-se junto de edifícios públicos e religiosos e as janelas deviam ser tapadas com persianas ou cortinas. Se optassem por viver em conjunto deveriam requisitar licença policial ou então entrar ao serviço numa casa de toleradas, acordando com a respetiva dona as condições e regras do trabalho e prestando contas semanalmente, não se podendo aí vender bebidas e permitir os jogos de azar.

Desde 1886, na Academia Portuense de Belas Artes, os alunos começam a ter as primeiras aulas de anatomia pictórica com modelos femininos ao vivo, inaugurando um considerável acervo patrimonial e artístico de desenhos do nu feminino. O inusitado da situação e o decoro social levou a que os lentes da escola tivessem de recorrer às prostitutas, as únicas que aceitavam a troco de dinheiro expor-se em frente da classe discente pelo tempo necessário. Obviamente que as poucas mulheres que então frequentavam as aulas estavam igualmente proibidas de assistir a este processo de ensino-aprendi-

[10] Vd. SANTOS, Maria José Moutinho – *A sombra e a luz: as prisões do Liberalismo*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

[11] Governo Civil do Porto. *Regimento ou Instrucções Regulamentares e Disciplinares do Corpo de Policia Civil do Porto*. Porto: Typ. António José da Silva Teixeira, 1868.

[12] Governo Civil do Porto. *Regulamento de Policia das Toleradas no Districto do Porto*. Typ. do Jornal do Porto, 1868.

zagem em particular, indiferente quanto ao género do modelo despido, razão que levaria a maioria a não cumprir na íntegra os planos de estudos dos cursos existentes[13].

2. Prostituição oitocentista: móbil e modalidades

> "*Não vou referir todas as causas de prostituição que ainda subsistem nos tempos modernos* [...]; *falarei simplesmente das causas que ahi vemos todos os dias augmentar o numero de prostitutas e as quaes podem ser consideradas em dois grupos; umas inherentes á propria natureza da mulher, outras dependentes dos meios em que ella vive; aquelas intrinsecas, estas extrínsecas*"[14].

Os historiadores parecem alinhar por um mesmo tom quanto a um aumento substancial da Prostituição um pouco por toda a Europa, entre finais do século XVIII e por todo o século XIX, enquadrado nas radicais transformações socioeconómicas da difusão da Revolução Industrial. O crescente peso do sector industrial face à agricultura e ao comércio, o aumento dos fenómenos migratórios do êxodo rural e da emigração, a expansão urbana e a formação de uma classe operária, tudo neste conjunto agravou a miséria e o pauperismo social entre as franjas mais pobres e desprotegidas da sociedade, obrigadas a lançar mão a todas as alternativas de sobrevivência, mesmo que ilícitas. Outro facto que poderá ter influído no caso das "mulheres públicas" foi o dos movimentos de abolição da escravatura negra por muitos países europeus, porque afinal a disponibilidade sexual das cativas era também um dos direitos que os senhores arrogavam para si e os seus familiares[15].

Comparativamente, outras causas mais pessoais permanecem tão válidas, antes como hoje, para as mulheres que optavam por essa profissão indigna: carência de educação e instrução familiar e pública, núcleos familiares desestruturados e em ambientes de promiscuidade, necessidade por falta de trabalho ou da própria miséria social e mesmo como complemento dos parcos rendimentos profissionais. Mas também para tantas outras a corrupção dos costumes e da moral, o afastamento da religiosidade e dos mandamentos da Igreja, o aliciamento por uma vida de luxo e de riqueza fácil, a cedência ao despotismo e à preguiça ou a fuga dos seus meios de residência por deceções amorosas e o julgamento por terceiros do seu carácter e conduta duvidosa.

O clínico Jorge Vieira apontava, por seu lado, algumas características mais típicas para a Prostituição na capital nortenha, delineando a interligação comum com a expansão industrial e urbana do Porto Romântico, o êxodo rural dos meios circundantes engrossando a classe operária e as gentes mais humildes e pobres, nas oficinas e outros locais de trabalho, e a coação dos mestres e capatazes sobre as suas subordinadas. A emigração transatlântica que sangrou muita da população do norte do país, tendo como principal destino o Brasil, terá impelido muitas mulheres solteiras e casadas para o submundo da Prostituição, dada a falta de noivos e o abandono dos chefes de família que deixavam muitos lares desamparados e sem meios de subsistência. Já a suposta influência da literatura de

---

[13] Vd. ALVES, Luís Alberto; ARAÚJO, Francisco Miguel – Rumos da internacionalização na história da Universidade do Porto. *In* TEIXEIRA, Pedro, ed. – *Percursos da internacionalização na Universidade do Porto: uma visão centenária*. Porto: U. Porto Editorial, 2014, pp. 99-103.

[14] VIEIRA, Jorge – *A prostituição no Porto*. Porto: Typ. José da Silva Mendonça, 1892, p. 16.

[15] Vd. ARAÚJO, Francisco Miguel; ALVES, Sandra – Vivências dos escravos leceiros do séc. XVIII. *In CONFERÊNCIAS DE LEÇA DA PALMEIRA 2007/09*: actas, Leça da Palmeira, 2009, pp. 136-143.

romance, dos teatros e dos bailes de Carnaval, despertando desejos lascivos de amores e paixões proibidas, e o calor do país a contribuir para o temperamento ardente da raça portuguesa eram razões tendencialmente mais fantasiosas.

Na globalidade depreendia-se que a maioria das prostitutas tinha por aí enveredado por um qualquer incidente na sua vida e de forma furtiva, depreendendo-se a existência de dois tipos de meretrizes, as clandestinas ou insubmissas e as toleradas ou submissas. As primeiras, quase sempre ocultadas sob profissões lícitas ou amantizadas, transversais a todas as classes sociais, que recusavam a licença policial e o controlo sanitário, tanto por se encontrarem de passagem, por sonegação do estigma público ou por considerarem que isso as tornava mais atrativas aos olhos de novos clientes; as segundas, com a autorização oficial para exercer o mister em casas individuais ou de tolerância, distintas entre as de 1ª classe, com inspeção policial ao domicílio, e as de 2ª classe, que recorriam ao dispensatório no Aljube.

Hegemonicamente feminina, não se pode olvidar que também existia Prostituição no masculino, que além de ser totalmente reprimida se identificava integralmente com os "uranistas" ou homossexuais, isto é, "*todos aquelles que põem os encantos e depravação ao dispor de quem mais dá*"[16]. Quer praticando-a por conta própria, quer em casas de tolerância dissimulada com contratos como serviçais domésticos, essa minoria de prostitutos exercia num regime totalmente silenciado, visto a sodomia ser condenada do ponto de vista religioso e também do Direito Civil. De resto, mesmo que muitas das relações homossexuais passassem pelo engate fortuito ou a intimidade ciosa entre o casal, aqueles que cediam ao comércio sexual eram duplamente recriminados por venderem o seu corpo e darem azo à sua perversão sexual.

3. As Toleradas no Porto: um retrato socioprofissional

> "*O Douro era a terceira provincia com maior escala de prostituição tolerada ressentindo-se do numero de inscrições no Porto*"[17].

Antevendo-se os naturais constrangimentos entre as duas categorias de prostitutas na fiscalização pela Polícia Sanitária, a resenha de um estudo socioprofissional cinge-se ao estatuto de tolerada, usufruindo-se dos parâmetros identificadores no seu livrete ou cédula aquando do ato de matrícula. Deste modo, estaremos perante um conhecimento parcelar desta realidade em particular, pois muitos autores contabilizavam o triplo de mulheres clandestinas nesta vida face às suas companheiras legalizadas, mau grado estas resultarem muito mais das detenções policiais do que da sua livre iniciativa.

Do cruzamento das fontes consultadas, mormente na tese de Jorge Vieira para o período limite de 1884-1891, a caracterização global revela um predomínio claro de mulheres solteiras sobre as casadas e viúvas, analfabetas e muitas de filiação legítima. Por proveniências geográficas num universo de 1156 toleradas inscritas, igualmente as portuguesas (907 – 78,5%) dominavam face às estrangeiras (249 – 21,5%), com uma projeção inegável do distrito do Porto (334 – 28,9%), logo seguido dos limítrofes de Viseu (123 – 10,6%), Braga (102 – 8,8%), Vila Real (67 – 5,8%), Viana do Castelo (59 – 5,1%) e Aveiro

[16] SILVA, Adelino – *A inversão sexual*. Porto: Typ. Gutenberg, 1895, p. 198.

[17] FONSECA, Ângelo – *Da prostituição em Portugal*. Lisboa: Typ. Occidental, 1902, p. 35.

(55 – 4,8%), com Lisboa a ser o único com alguma representatividade nos distritos a sul (48 – 4,2%)[18]. Só que, hierarquicamente, o segundo lugar pertencia ao reino vizinho de Espanha (239 – 20,7%), prostitutas bastante apreciadas vindas de um "*paiz de primeira ordem em exportação de mulheres*"[19], encerrando o Brasil, Marrocos, França e Itália esse pendor internacional (10 – 0,9%).

Em termos profissionais, por escalões etários a maioria das prostitutas submissas eram mulheres jovens, incluindo algumas raparigas abaixo da idade legal permitida, mas que os polícias admitiam por não terem proteção familiar ou após detenções sucessivas. Mais de metade na faixa etária dos 15-20 anos de idade (745 – 64,4%), quase o dobro face ao escalão 20-30 anos (394 – 34,1%), e o diminuto entre os 30-40 anos (18 – 1,6%), comprovando o valor da juventude e da beleza feminina no comércio do sexo. Analogamente, menos de um quarto não referenciava como profissões anteriores ter servido como serviçal (541 – 46,8%) e costureira (374 – 32,3%), notando-se por conexão uma origem pobre e humilde no seio das classes trabalhadoras pela presença de outras categorias como as operárias fabris (49 – 4,2%), trabalhadoras rurais (46 – 4%), domésticas (31 – 2,7%) e numa heterogeneidade de atividades de baixa condição como regateiras, modistas, cigarreiras, tecedeiras, padeiras, etc.

Durante essa passagem pela Prostituição, é curioso notar que muitas acompanhavam os próprios movimentos sazonais da sociedade portuense, nomeadamente na época balnear, seguindo os amantes que as mantinham ou procurando melhores oportunidades de negócios com novos clientes. Em estâncias como a Póvoa de Varzim e Espinho, o número de matrículas de toleradas praticamente triplicava no verão, beneficiando da dispensa de apresentação junto das autoridades de Matosinhos e Vila Nova de Gaia, que caíam sob a jurisdição do Governo Civil[20]. O abandono da profissão decorria normalmente sob termo de responsabilidade de terceiros que zelava pela sua boa conduta posterior ou acumulação de fundos de reserva e recursos próprios, sendo superior o contingente daquelas que sumiam das estatísticas municipais por falecimento mais do que pelo reconhecimento dos laços matrimoniais.

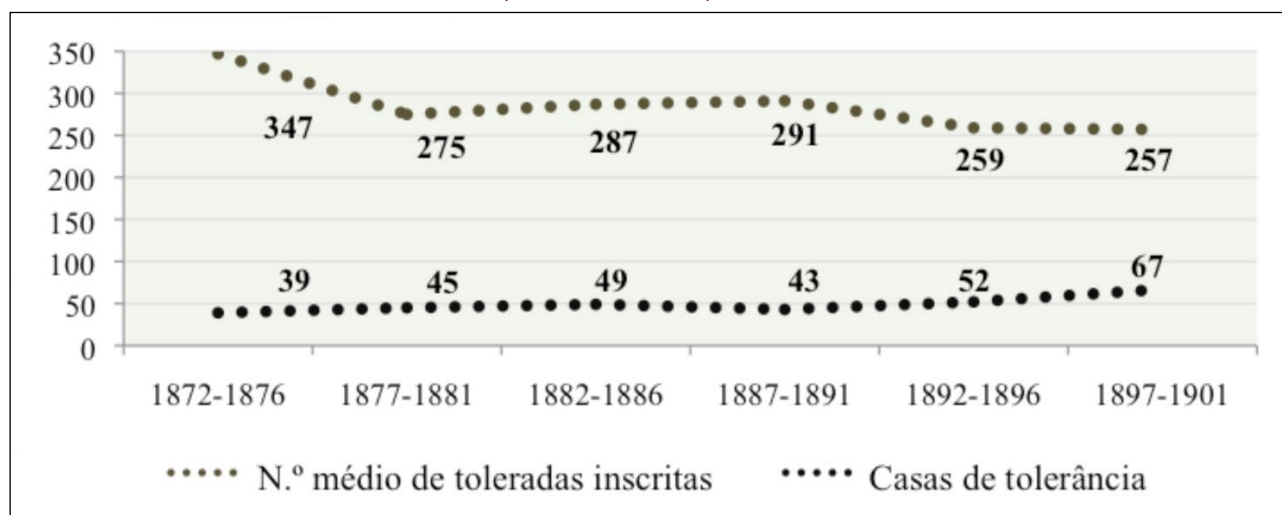
No último quartel de Oitocentos o número médio de toleradas constatava uma ligeira diminuição de matrículas, propensão que se acentuava no aproximar do século XX, permanecendo as dúvidas sobre a sua explicação: menor vigilância da Polícia Sanitária do Porto ou maior cuidado das mulheres em permanecer na clandestinidade? Porém, esse segmento de algumas centenas teria uma certa irradiação numa cidade para a qual os censos apontavam uma densidade populacional média de perto de 140 mil habitantes. Não obstante o número de casas de tolerância divergir dessa linha quantitativa, classificados entre colégios de 1ª categoria de vivência diária e as casas de passe para encontros casuais, o pequeno incremento para alguns dos clínicos escondia o encerramento anual de vários estabelecimentos do género, acusando que as licenças policiais demandadas não corresponderiam a um funcionamento contínuo ou a uma existência alongada.

---

[18] Deve ressalvar-se um pequeno lapso na análise estatística do próprio Jorge Vieira, que nos seus quadros contabiliza um total de 146 toleradas para o ano de 1889, de um total global de 1157 elementos, quando na realidade para a naturalidade o mesmo perfaça somente 145.

[19] VIEIRA, Jorge – *Op. cit.*, p. 34.

[20] Vd. COELHO, Eva; MARTINS, Roberto – *As toleradas da Póvoa de Varzim (1871-1950)*. Póvoa de Varzim: [Edição do Autor], 2008.

Gráfico 1 – Evolução da Prostituição no Porto (1872-1901)

Fonte: FONSECA, Ângelo – *Da prostituição em Portugal*, 1902[21].

Até ao momento, apenas se conhece pormenorizadamente a distribuição topográfica dessas casas de tolerância para o ano de 1891, perfazendo um total de 36 residências com licença para 180 meretrizes[22]. A disparidade geográfica marcava a sua instalação, fruto das condições legais exigidas, com uma maior concentração nas freguesias urbanas da baixa do Porto: Santo Ildefonso (15), Sé (7) e Vitória (6), algumas até em ruas importantes e concorridas, outras nos arruamentos adjacentes mais sossegados e com alugueres mais em conta. Justamente nesse centro nevrálgico pontuavam a viela de Liceiras (atual rua Alferes Malheiro) com quatro moradias e a rua da Cordoaria Velha e a viela de S. Roque (rua da Vitória) com três cada, daí espaçando-se para os arrabaldes do Bonfim, Cedofeita, Lordelo, Miragaia e Foz do Douro.

O quotidiano de cada uma delas era estabelecido pela patroa e pelas governantas, que definiam os horários e as regras de convivência entre clientes e prostitutas, estando o horário de fecho oficialmente determinado para as duas horas da madrugada. Estas gozavam de alguma liberdade de movimentos em acordo com a gerência, podendo receber aí os seus amantes ou decidir as suas saídas diárias ou definitivas conforme os seus próprios interesses, variando o pagamento dos honorários entre a metade e um terço do preço fixado por contrato. A publicidade dos mesmos queria-se discreta e recatada, sendo feita por distribuição de cartões de visita entre o público masculino, conhecimentos nos teatros, cafés e outros recintos de entretenimento ou a exposição das toleradas nesses locais ou às janelas das casas de tolerância.

[21] FONSECA, Ângelo – *Op. cit.*, pp. 378-385. O presente levantamento estatístico apresenta uma limitação de análise metodológica pelo seu autor ter procedido ao uso de valores médios quinquenais de matrículas de toleradas ao invés de nominais.

[22] VIEIRA, Jorge – *Op. cit.*, pp. 47-49.

4. O discurso médico-cirúrgico oitocentista sobre a Prostituição

> "*A prostituição é, sem duvida, uma causa importante da degenerescencia physica e moral do povo portuguez e uma causa de morte prematura de todas as mulheres que a têm por modo de vida, quer pelos excessos de toda a ordem, quer pelas doenças a que estão sujeitas – a syphilis e a tuberculose*"[23].

Alheada das especulações filosóficas e político-religiosas quanto a este fenómeno, a classe médica nacional dedicava alguma atenção à sua articulação com as indagações prementes sobre a Saúde Pública, numa época em que as correntes higienista e epidemiológica estavam em grande voga além-fronteiras. Ora, uma das grandes impulsionadoras nacionais desse movimento era a Escola Médico-Cirúrgica do Porto (1836-1911), *alma mater* de categorizados cientistas como os professores Januário Galvão, António de Sousa Júnior, João Lopes Martins ou Ricardo Jorge, encaminhando muitos dos alunos recém-diplomados para o estudo e investigação nessas áreas científicas.

Comummente, na perceção dos clínicos portuenses de Oitocentos, a manutenção da Prostituição no Porto e no restante país era aconselhável, desde que nos moldes de um regime de tolerância com a divulgação de medidas profiláticas contra as doenças venéreas, diretamente relacionadas com as meretrizes como principal foco da sua disseminação. A maioria das suas apreciações profissionais prendia-se, portanto, com o exame e a prevenção dos riscos para a Saúde Pública e as suas propostas médico-clínicas pela promoção de hábitos e cuidados higiénicos pessoais, englobavam: a instrução das mulheres e dos seus clientes para os sinais e tratamento do tipo de doenças sexualmente transmissíveis, a utilização de métodos contra a sua transmissão (preservativo, águas higiénicas, cremes e loções desinfetantes, etc.) e o combate acérrimo à prostituição clandestina[24].

O reforço da ação da Polícia Sanitária era outro dos apelos mais subscritos, a identificação das prostitutas no ativo, o aumento da frequência das visitas sanitárias, as melhorias dos serviços prestados nos dispensatórios e nos hospitais durante os tratamentos, aqui numa dupla vertente formativa quanto aos riscos da profissão e à reeducação moral e cívica para ponderarem uma mudança de vida. Até porque no caso do burgo portuense, o sistema montado por essa repartição policial se revelava insuficiente para poder abranger todas as toleradas da cidade, logo, muito menos todas as que se movimentavam na clandestinidade.

Os dois médicos-inspetores tinham pouco pessoal auxiliar para os acompanhar e tinham de se revezar entre os domicílios e o dispensatório, o Hospital de Santo António possuía apenas duas enfermarias próprias com 89 camas para tratamento das prostitutas em regime prisional que incluía todo o tipo de enfermidades e sentia-se a falta de um hospital exclusivo para as doenças venéreas. Todo o trabalho era altamente comprometido pela própria conduta das interessadas: as que estavam infetadas procuravam dissimular a doença para não perderem dias de trabalho; e as patroas das casas de tolerância nem sempre eram muito rigorosas no controlo da higiene e estado de saúde das

---

[23] FERRAZ, Manuel Tibério – *Breves considerações a respeito das principaes causas de degenerescência physica, moral e intelectual do povo portuguez*. Porto: Typ. de Pereira & Cunha, 1893, p. 125.

[24] Vd., por exemplo, MOUTINHO, António Ferreira – *Syphilis. Breve noticia do descobrimento do seu preservativo*. Porto: Typ. Imprensa Portugueza, 1880.

subordinadas, embora partilhassem com elas a responsabilidade de parte das penas pecuniárias aplicadas pelas autoridades oficiais.

E se a sífilis era a maleita mais reconhecida do submundo da Prostituição, cujo ainda difícil tratamento suplantava outro tipo de doenças sexuais, a tuberculose encontrava também numa vida desregrada um meio propício para o seu alastramento com o aumento das doenças respiratórias pela exposição ao frio, às correntes de ar e ao vestuário mais revelador no jogo de atração pelos clientes. Por outro lado, associavam-se outros tantos problemas de saúde decorrentes do exercício do comércio do sexo: infertilidade e abortos, alterações da voz, congestões e apoplexias e outras que levavam a determinar a Prostituição como causa de degenerescência física e social, esta última procurando imputar a asserção condenável do alcoolismo e do lesbianismo entre as prostitutas, práticas frequentes de escape à dura realidade e ao isolamento social a que eram votadas, trilhos que denegriam ainda mais as suas vidas para os horizontes futuros...

Uma última preocupação do discurso médico-cirúrgico desses tempos eram precisamente as propostas de reabilitação pessoal e profissional das antigas meretrizes passados os encantos da idade, escusando-se às hipóteses mais verosímeis observadas: uma mortalidade precoce ou o enveredar pela Criminalidade participando, isoladas ou em grupo, com outros delinquentes, em esquemas de extorsão, assaltos e roubos. A necessidade de as dotar com uma atividade profissional aceitável ou outros meios de subsistência legítimos instigava à criação de asilos de internamento para as antigas "mulheres públicas" enquanto institutos de educação e de formação, ao invés de mero local de passagem de detenção ou convalescença, combatendo a miséria e a ignorância de um segmento marginalizado em todas as sociedades ocidentais modernas.

5. Eixos de reflexão

> "*O Porto conta uma população de 130:000 almas e tem em circulação 380 prostitutas matriculadas. Está pois o numero de meretrizes para o de habitantes na proporção de 2,9%, proporção esta que é um pouco inferior á que se dá em Lisboa, a qual é de 3,2%* [...] *Quanto ao confronto com algumas cidades europeas, vê-se que a proporção é entre nós relativamente superior, pois que Paris, Madrid, Berlim, Berne, Marselha, Bordéus e outras, apresentam uma percentagem inferior á de Lisboa e ainda á do Porto*"[25].

Talvez a afirmação *supra*, nessa comparação estatística internacional da Prostituição para o século XIX, se encontre algo desproporcionada. No Porto e noutras localidades nacionais à data, o número de prostitutas registadas seria evidentemente significativo, mas cremos que esta maior visibilidade pública se tenha ficado a dever à promulgação da legislação nacional e municipal, que as passou a demarcar com maior rigor. Neste caso, o nosso país partilhava dessa discussão europeia sobre as vantagens e desvantagens da Prostituição Pública, vacilando entre o proibicionismo e a liberalização, elegendo-se esse meio-termo da tolerância que melhor permitiria controlar o comércio do sexo.

Entre outras esferas da ingerência governativa, o Estado liberal português assumiu esse papel regulador deste submundo socioeconómico, transpondo em parte os constrangimentos das condenatórias mensagens religiosas e morais, intervindo com objetivos sociais e de saúde em nome do bem

[25] VIEIRA, Jorge – *Op. cit.*, p. 29.

comum. Afinal, mesmo que desenquadrado dos valores e das representações da sociedade burguesa, por vezes em clara rutura com as regras de etiqueta vigentes, os perigos da clandestinidade desta classe profissional em contraciclo assim o justificavam. Os grandes flagelos das camadas sociais mais pobres – criminalidade, alcoolismo, indigência e prostituição – não poderiam comprometer em demasia o progresso nacional e a paz pública!

Quer nestas questões legais, quer nas do discurso profilático, em Oitocentos abundam generalizações que ilustram bem o estigma que o fenómeno acarretava, principalmente a sua identificação quase integral com o género feminino, perante uma ainda mais marginal prostituição masculina nas ruas e lupanares, enquanto exemplo da imoralidade e da degradação da Humanidade. "Mulheres públicas" que, se não fossem arrebatadas velozmente pela Morte, sifilíticas, tuberculosas ou alcoólicas, como os atestados de óbitos frequentemente atestavam, dificilmente conseguiam realizar uma transição social sem réstios de mácula dessa sua passagem pelo comércio do sexo.

Paralelamente, no referente ao caso dos clínicos da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, as suas extrapolações referem que a maioria das prostitutas toleradas e clandestinas provinha de famílias de baixa condição do próprio distrito, de idades jovens, solteiras e sem instrução, sendo empurradas para essa vida por um conjunto de motivos de toda a ordem. Consideram ainda que as casas de tolerância eram o historicamente apregoado "mal necessário", instaladas por outras antigas meretrizes que exploravam as suas semelhantes, situadas no centro do núcleo urbano perante o conhecimento generalizado da população, não deixando de frisar que eram estas devassas o principal foco de propagação das doenças venéreas, retirando-lhes parte do seu pudor e da sua liberdade individual pela imposição de uma fiscalização sanitária, um outro preço a pagarem pela escolha de uma vida dissoluta e pervertida.

Ao nível da mentalidade oitocentista, de forma idêntica, surgem as curiosas divagações que mereceram e que firmaram estereótipos em oposição ao ideal da mulher virtuosa, fiel e maternal, tão cultivada na literatura romântica sob esse paradigma da "mulher anjo". Face ao espectro mais sombrio do género feminino, imbuídas de um "*vicio intimo e profundo*"[26], excêntricas e levianas, pouco asseadas, invejosas das companheiras e violentas, mentirosas por inclinação, dadas à gula, ao álcool e ao tabaco, etc. Releve-se ainda as caricatas considerações de que as prostitutas espanholas eram as mais desejadas pelos homens portugueses, que as amantes mais recomendáveis seriam as "*que tão-somente praticam a sucção peniana ou se prestam á sodomia*»[27] ou que os diversos métodos anticoncetivos a que recorriam eram «*coiraças contra o prazer e teias d'aranha contra o perigo*"[28].

Em jeito de conclusão de tão crua realidade para os padrões civilizacionais do Porto Romântico, podemos humanizar esta retrospetiva histórica sobre a Prostituição com uma das suas heroínas trágicas: Henriqueta Emília da Conceição (1845-1874), arquétipo de vida e das aventuras de uma ilustre cortesã. Uma translação possível de uma história individual para a desse coletivo em par-

---

[26] ANTONINO, José – *Op. cit.*, p. 37.

[27] VIEIRA, Jorge – *Op. cit.*, p. 44.

[28] ANTONINO, José – *Op. cit.*, p. 48.

ticular, inspiração como protagonista para obras literárias[29], uma filha ilegítima nascida e criada numa família pobre, desde os 16 anos convertida em tolerada, igualmente acusada de furtos e outros crimes sem deixar de ser acolhida nos princípais círculos sociais do burgo. Amplamente reconhecida pelos portuenses, acabaria (desacreditada...) depois de um escândalo público por amor a uma antiga companheira, cujo cadáver profanou para venerar o seu crânio em casa, e vivendo os últimos anos de uma vida efémera na pobreza e miséria extrema até à inumação numa sepultura térrea no Cemitério do Prado do Repouso[30].

[29] Vd. DUARTE JÚNIOR, António Joaquim – *Henriqueta ou uma heroína do século XIX – romance original*. Porto: Typ. de Coelho Ferreira, 1877. CLÁUDIO, Mário – *Henriqueta Emília Conceição – teatro*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

[30] Henriqueta da Conceição encomendou um dos mais peculiares mausoléus no cemitério do Prado do Repouso, um pedestal de granito com uma estátua em mármore de S. Francisco, para última morada da companheira e amante de Teresa Maria de Jesus. Vd. QUEIROZ, J. Francisco Ferreira – A encomenda de monumentos sepulcrais no período Romântico e o papel da mulher na construção da memória familiar. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. I Série, vol. V-VI (2006-2007), pp. 509-525.

O PIANO NO PORTO NA VIRAGEM DO SÉCULO XX: O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA CIDADE

Cristóvão Luiz[1], Sofia Lourenço[2], Paulo Ferreira-Lopes[3]

A exposição de alguns parâmetros que reflectem a praxis performativa do piano no Conservatório de Música do Porto na primeira metade do século XX é o principal objectivo deste artigo. Através da análise dos programas e das listas de repertório do Conservatório de Música da Cidade, entre outras fontes, procurámos aceder a alguns dos interesses interpretativos da época, reflexo de uma tradição à beira da metamorfose. As questões a que pretendemos responder dizem respeito às linhas orientadoras da pedagogia do instrumento-piano nos primeiros anos da fundação do Conservatório de Música do Porto (CMP), procurando averiguar se a inclusão de repertório contemporâneo indicia já uma mudança de paradigma da performance, a par da continuidade do cultivo do repertório e interpretação do período do Romantismo na pedagogia. O estudo das práticas performativas do passado tende a basear-se em fontes frugais, já que não temos acesso aos dados precisos que os registos de som e imagem permitem[4]. No estudo de épocas anteriores ao advento da gravação audiovisual, a investigação apoia-se sobretudo em fontes escritas e iconográficas (tratados e métodos instrumentais, testemunhos em forma de críticas, diários e citações, programas de concerto, etc.). No auxílio da delimitação das orientações pedagógico-artísticas, os arquivos do CMP (depositados na Câmara Municipal do Porto e no edifício do CMP na Praça Pedro Nunes), do Espólio Manuel Ivo Cruz (EMIC-UCP) e do Orpheon Portuense (Casa da Música) têm extrema importância.

Contexto

A viragem do século XX caracteriza-se por grandes transformações sociais, políticas, tecnológicas, humanas e artísticas, e eventos decisivos tomam lugar, como a Primeira Guerra Mundial. A música ocidental conhece rupturas à tradição, pela primeira vez de forma severa desde há pelo menos 300 anos, quer pelo contacto com práticas musicais extra-europeias (decorrentes, por exemplo, do colonialismo

---

[1] Escola das Artes/Universidade Católica Portuguesa.

[2] Escola das Artes/Universidade Católica Portuguesa; Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo / Instituto Politécnico do Porto.

[3] Escola das Artes/Universidade Católica Portuguesa.

[4] Vd. PHILIP, Robert – Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental practice, 1900-50. Cambridge: Cambridge University Press, 1999; IDEM – Performing music in the age of recording. Yale: Yale University Press, 2004; e, ainda, CHANAN, Michael – Repeated takes: a short history of recording and its effects on music. Londres: Verso, 1995.

e patentes nas exposições universais), quer pelo questionamento da linguagem composicional tonal e das formas musicais vigentes. O progressivo declínio do tonalismo observado no Romantismo tardio convive com o surgimento de outras correntes estilísticas, onde o compositor, proprietário de uma linguagem própria, tende a demitir-se do papel de intérprete, que se impõe com exclusividade: o recriador da arte pela performance, leitor da fonte musical. A Musicologia surge enquanto disciplina científica pelas mãos de Adler (1885). As funções sociais da arte e da música na cultura ocidental são, de alguma forma, postas em questão, e Portugal assiste a mudanças de paradigma artístico, abrindo-se ao exterior (ferrovias e telégrafo) de 1870 em diante. Nas Letras, a Geração de 70 mostra-se sensível às ideias de Renan, Michelet, Hugo e Balzac. No Porto, a descrença no sistema político culmina na revolta de 31 de Janeiro (1891), causal para o regicídio (1908) e para a implantação da República (1910).

Ao passo que Lisboa dá quase exclusiva proeminência à ópera e à opereta, patentes mesmo no estilo da música eclesiástica[5], figuras incontornáveis como Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924) e Raimundo de Macedo (1880-1931) expõem a sociedade culta portuense ao grande repertório camerístico, sinfónico e solístico do então passado recente. Moreira de Sá faz parte da Sociedade de Quartetos e funda o Orpheon Portuense (1881), a Sociedade de Música de Câmara (1883) e o Quarteto Moreira de Sá (1884), dirigindo os concertos da Associação Musical de Concertos Sinfónicos (1901) e os da Associação de Classe Musical dos Professores de Instrumentos de Arco (1906); entretanto, Raimundo de Macedo cria a Sociedade de Concertos Sinfónicos. Começa pois a desenvolver-se o gosto por tradições que não a italiana, com especial predilecção pelo germanismo (destacamos a estreia em S. Carlos da Tetralogia em 1908-9, associadas a uma série de conferências no periódico *A Lucta* [sic]). Fruto do esforço de guerra, o teatro de ópera interrompe actividade entre 1912 e 1919.

É pois no contexto de uma república jovem, com a Grande Guerra a ditar as contingências económico-sociais, que é amadurecida a ideia de criar uma instituição de ensino pública dedicada à música na cidade do Porto. Individualidades com proeminência cultural e política levam a cabo o projecto, que se concretiza em sessão camarária a 1 de Julho de 1917.

Pianistas e pianolas

Dos mais antigos nomes ligados ao instrumento de tecla na cidade do Porto, encontramos João Guilherme Bell Daddi (1814-1887), exímio pianista que colaborou em duo com F. Liszt na sua visita a Lisboa em 1845 e que era também membro da Sociedade de Quartetos no Porto. É igualmente de salientar Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), que foi um pianista e compositor relevante na vida musical portuense, aluno de Sigismund Thalberg, e que passou parte da vida no Brasil, terminando os seus dias no Porto, mestre de Óscar da Silva, Ernesto Maia e Artur Ferreira, entre outros que se desconhecem. O pianista Alfredo Napoleão dos Santos (1845-1880), pianista e compositor, sucede a Daddi na Sociedade de Quartetos.

Concertos e recitais são promovidos por diversas sociedades de concerto e também nos salões da nobreza e burguesia. Encontramos referência ao grande repertório e às peças de salão ou encores de cunho romântico. Além da música ao vivo, surgem no final do século XIX, nas casas e estabelecimentos

[5] NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de – História da música. Sínteses da cultura portuguesa. Lisboa: Comissariado para a Europalia 91, 1992, pp. 148-165.

mais abastados, as populares pianolas (fig. 1), pianos com um mecanismo de pinos e rolos de cartão que punham o instrumento a tocar, sozinho, obras originais para piano, transcrições de música orquestral e de câmara. Embora o interesse sério da musicologia no estudo das problemáticas que estes registos levantam seja recente[6], é inegável o papel que tiveram na cultura musical, ao dar a conhecer obras inacessíveis aos melómanos portuenses, que assim tinham uma alternativa a rumar a S. Carlos ou ao estrangeiro.

Fig. 1 – Pianola do início do séc. XX (colecção particular, Escola de Música Guilhermina Suggia, Porto).
O mecanismo onde os rolos se depositam é claramente visível através da moldura ao centro.

O ensino do piano na viragem do século XX

O ensino especializado da música em Portugal é testemunhado pelo importante e longevo Conservatório Real de Lisboa, cujos modelos subjacentes à sua fundação em 1835 (entre outros, pelo célebre pianista João Domingos Bomtempo) tomam exemplo nas instituições criadas sensivelmente na primeira metade do século XIX nos principais centros urbano-culturais na Europa e Américas com apoio régio/estatal (Paris 1795, Praga 1811, Viena 1817, Londres 1822, Bruxelas 1832, Boston 1833, Genebra 1835, Lisboa 1836, Rio de Janeiro 1841, Leipzig 1843, Munique 1846, Berlim 1850, S. Petersburgo 1862, Moscovo 1866). Nas povoações e regiões afastadas da capital portuguesa, o ensino elementar da música é praticado em orfeões, bandas filarmónicas e sociedades recreativas, com preponderância para

[6] Vd. nota supra.

instrumentos de sopro e percussão. Aparecem na segunda metade do século XIX, no Porto, instituições efémeras de ensino formal, como a Escola Popular de Canto (1855-59, fundada por Jacopo Carli nos Paços do Concelho), o Instituto Musical (1863, projecto de Carlos Dubini) e a Academia de Música (1866-68, pela mão de Alfredo Allen, da Sociedade do Palácio de Cristal). Até ao aparecimento do CMP e posterior disseminação da ideia de ensino institucional público e privado, a pedagogia pianística portuense concretiza-se predominantemente em aulas privadas, na continuidade da prática secular de uma hora por semana. Alguns exemplos de pianistas que rumaram à capital e a outras cidades no mundo para desenvolver e exercer a sua arte incluem João Guilherme Daddi, Miguel Ângelo Pereira, Alfredo Napoleão dos Santos, Óscar da Silva (que com Clara Schumann estudou em Leipzig e Frankfurt), Hernâni Torres e Luís Costa, que teve como mestres alguns dos maiores representantes da Nova Escola Alemã fundada por Franz Liszt em Berlim[7]: Ferrucio Busoni, Vianna da Motta, Conrad Ansorge e Bernhard Stavenhagen.

A distribuição de edições musicais é um aspecto importante na prática instrumental, que pode ser bem ilustrado pela Casa Moreira de Sá, enquanto loja distribuidora de partituras na 1ª metade do século XX.

A constituição do CMP em 1917: um projecto de longa maturação

Em 1897, Ernesto Maia lança as bases de um conservatório de música para o Porto numa série de artigos no periódico *1º de Janeiro*, onde salienta a necessidade de envolvimento do município no projecto financeira e logisticamente e a não-inclusão dos cursos de sopros de metal por já haver número suficiente de bandas regimentais, assumindo a apropriação de modelos franceses e alemães. A reorganização do Conservatório Real de Lisboa por decreto de 1901 prevê a intenção governamental de instituir sucursais distritais, e em 1912 Michel'Angelo Lambertini dá conta dos esforços da Câmara do Porto neste sentido, com o apoio de Raimundo de Macedo e Bernardo Valentim Moreira de Sá, entre outras individualidades artísticas e políticas. Aurélio da Paz dos Reis (vereador) submete no primeiro ano da Grande Guerra uma proposta ao executivo municipal. É publicado um projecto de fundação de um conservatório, com autoria de Raimundo de Macedo em 1916, e em Maio do ano seguinte é preparada a apresentação do projecto ao Senado Municipal. A 1 de Junho, delibera-se instituir o Conservatório, em conformidade com o referido decreto de 1901. Augusto Nobre diligencia o apoio governamental com o preponderante papel político de Eduardo Santos Silva e definem-se os cursos, que poderiam vir a ser frequentados gratuitamente desde que reunidas certas condições. A 9 de Dezembro de 1917 realiza-se a sessão inaugural no Palacete dos Viscondes de Vilarinho de S. Romão. O recém-fundado CMP instala-se então no edifício na Travessa do Carregal, em Cedofeita (fig. 2).

[7] LOURENÇO, Sofia – As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística no século XX. Porto: Universidade Católica Editora, 2012, pp. 64-65.

Fig. 2 – Edifício na Travessa do Carregal, onde instalou primeira sede o CMP em 1917.

O ensino do piano no CMP (1917-1973)

Integram o corpo docente da disciplina de piano em 1917: Ernesto Maia (também subdirector), Joaquim Freitas Gonçalves, José Cassagne, Luiz Costa (1879-1960), Óscar da Silva (1870-1958), Pedro Blanco (1883-1919), Raimundo de Macedo e Benjamim Gouveia (Cabral). Seria interessante termos tido acesso também a programas adoptados para a disciplina de piano em 1917, mas os primeiros documentos inequívocos encontrados no decorrer desta investigação são já de 1933 em diante: programas de audições de alunos e professores, que no entanto poderão conter indícios sobre a prática interpretativa e interesses estéticos (fig. 3). Podemos constatar que as alunas nos 4.os e 5.os anos de piano apresentam repertório de nível comparável aos graus adoptados posteriormente (Scarlatti, Bach, Schubert, Chopin e Schumann), e apenas uma aluna de violino se apresenta neste dia. Estas alunas teriam forçosamente de ter tido já vários anos de aulas de piano, e teriam continuado porventura a mantê-las em regime particular. O compositor interpretado mais próximo da época é Edvard Grieg, desta vez pelos professores Maria Adelaide Diogo e Moreira de Sá (que em Berlim se aperfeiçoou no violino com o célebre Joachim). No programa de concerto de encerramento do primeiro ano lectivo (Julho de 1918), cuja imagem não pudemos aqui incluir, Luiz Costa interpreta Variações e Fuga em Si bemol Maior de Johannes Brahms, obra maior do repertório virtuosístico e da grande forma musical.

CONSERVATORIO DE MUSICA DO PORTO

1.º EXERCICIO PUBLICO DE ALUNAS DE PIANO E VIOLINO

Segunda-feira, 8 de Abril de 1918, ás 9 horas da noite (21 horas).

PROGRAMA

1. **Haydn,** 1.º Tempo da 6.ª Sonata.
   Ex.ma Snr.ª D. Maria d'Assumpção Couto, aluna do 3.º ano de piano (Curso do professor Snr. J. Cassagne).
2. **Schumann,** Romance e Berceuse, op. 124.
   Ex.ma Snr.ª D. Leonor Aranha, aluna do 3.º ano de piano (Curso do professor Snr. Ernesto Maia).
3. **Schumann,** *a)* Canção de Maio. *b)* Canção do cavaleiro. *c)* Inverno.
   Bach, Preludio n.º 6.
   Miss Katerine Flower, aluna do 2.º ano de piano (Curso do professor Snr. Freitas Gonçalves).
4. **Haydn,** *Allegro* da Sonata em *dó sust. menor.*
   Ex.ma Snr.ª D. Leonida Augusta de Almeida, aluna do 3.º ano de piano (Curso do professor Snr. Raymundo de Macedo).
5. **Schubert,** Impromptu op. 90 N.º 4.
   Ex.ma Snr.ª D. Maria Angelina da Rocha Pinha, aluna do 4.º ano de piano (Curso do professor Snr. Pedro Blanco).
6. **Antoine d'Auvergne,** Sonata em *sol maior. a)* Largo. *b)* Allegro. *c)* Adagio. *d)* Allegro.
   Ex.ma Snr.ª D. Emilia Rezende da Silva Dias, aluna do 4.º ano de violino (Curso do professor Snr. Moreira de Sá).
7. **Scarlatti,** Sonata.
   Chopin, *a)* Nocturno op. 32 N.º 1. *b)* Preludios N.os 1, 3 e 10.
   Ex.ma Snr.ª D. Maria Julia d'Oliveira, aluna do 5.º ano de piano (Curso do professor Snr. Luiz Costa).
8. **Grieg,** Sonata em *sol maior* para piano e violino. I, *Lento doloroso. — Allegro vivace.* II, *Allegretto tranquillo.* III, *Allegro animato.*
   Pela professora, a Ex.ma Snr.ª D. Maria Adelaide Diogo e o professor Snr. Moreira de Sá.

Fig. 3 – Programa do "1º exercício público de alunas de piano e violino" (8 de Abril de 1918).

A ausência de registos de assiduidade e classificações finais e de prova é, para Hernâni Torres[8], indício de favoritismo e nepotismo. Torres ensina brevemente no CMP e dirige a Sociedade de Concertos Sinfónicos na temporada de 1921-22, indo depois estudar com Robert Teichmüller em Leipzig até 1924, altura em que se vê nomeado director do CMP. A crítica que faz ao trabalho de Moreira de Sá[9] aponta elementos concretos e objectivos, como a quantidade de programa por grau (Tabela 1).

[8] TORRES, Hernâni – Síntese histórica do Conservatório de Música do Pôrto e breve análise da sua evolução até 15 de Junho de 1933. Porto: Imprensa Moderna, 1933.

[9] Sobre a querela entre Hernâni Torres e Moreira de Sá, vd. BARBOSA, Álvaro – A luta pelo direito I: De como o menosprêzo das leis é, multimodamente, causa de desordem nas relações sociais. Porto: Edição do autor, 1927; IDEM – A luta pelo direito II: Ensinar os ignorantes. Porto: Edição do autor, 1933.

Tabela 1. PROGRAMAS DA DISCIPLINA DE PIANO EM VIGOR NOS CONSERVATÓRIOS DO PORTO (CMP) E LISBOA (CNL) (de acordo com Hernâni Torres[10])		
ANOS	No CMP	No CNL
1º	15 peças, 15 estudos.	3 peças, 5 estudos de Czerny op. 489.
2º	20 peças, 16 estudos.	5 peças de Bach, 3 peças, 7 estudos de Czerny op. 299.
3º	20 peças, 12 estudos, 15 invenções de Bach, 20 pp. da 1ª parte de Kullak, Escalas em 8.as, 3.as, 6.as e 10.as, Cromáticas simples, Arpejos sobre acordes perfeitos, 7ª Dom e 7ª dim e inversões.	1 exercício de Vieira ou Philipp sobre escalas, ou 1 estudo de Czerny op. 299 sorteado entre 15, 1 peça de Bach (23 peças fáceis) sorteada entre 10, 1 sonata de Haydn ou Mozart, 1 peça moderna sorteada entre 6.
4º	20 peças, 16 estudos, pp. 21-27 da 1ª p. de Kullak, Escalas diatónicas e cromáticas em 3.as, arpejos do 3º Ano, Arpejos 7ª M (3ª M/m) e inversões.	4 invenções de Bach, 5 estudos de Czerny op. 740, 3 estudos de Cramer, 1 sonata de Beethoven, 3 peças.
5º	20 peças, 10 estudos, 15 sinfonias de Bach, Escalas em 6.as, Arpejos: 1) 3ª M, 5ª A, 7ª M, 2) 2ª M [sic] 6ª m, 7ª M com inversões.	5 estudos de Cramer, 3 estudos de Clementi, 2 sinfonias de Bach ou 1 suite francesa, 1 sonata de Beethoven ou Mozart, 3 peças.
6º	20 peças (obrigatoriamente 4 Sonatas de Beethoven entre op. 7, 22, 26, 27 nº 2, 28 e 31), 6 estudos, Concerto italiano, 8 prelúdios e fugas de Bach.	6 sinfonias, 2 prelúdios e fugas, ou 1 suite de Bach, 5 estudos de Cramer, 5 de Czerny op. 740, 5 de Clementi, 1 sonata de Beethoven, 1 peça sorteada entre 8.

O programa do CNL denota a precisão na enumeração dos conteúdos que a experiência institucional proporcionara, onde os objectivos coincidem com as expectativas de aquisição de competências para cada grau. A análise de Torres incide apenas nos primeiros seis anos do curso de piano, não incluindo a classe de virtuosidade (do 7º ao 9º anos). Existem diferenças muito acentuadas na quantidade de repertório entre as duas instituições. Somos tentados a concordar que, sendo verdadeiro este panorama, seria quase impossível um aluno estudioso no 5º ano conseguir preparar as 15 Sinfonias (Invenções a 3 vozes) de J. S. Bach num só ano, ou no 6º apresentar vinte peças, quatro das quais sonatas de Beethoven. O programa do CNL é notoriamente semelhante ao curso básico vigente em 2014. Em 1936, Vianna da Motta aposenta-se do cargo de director do CNL, sendo nomeado Ivo Cruz para o posto (1936-1972).

São entretanto desenvolvidos no Porto outros projectos pedagógicos importantes de cariz privado, como o Curso de Música Silva Monteiro (1928) e a Juventude Musical Portuguesa (fundada a nível nacional em 1948).

Tabela 2. PROGRAMAS DO CNL EM VIGOR EM 1933, E DE 1949 A 1973		
ANOS	Torres, 1933	Sassetti, 1949
1º	3 peças, 5 Czerny op. 489.	Exercícios, estudos, 15 Czerny, 5 peçasincl. 1 port. e 1 bras.
2º	5 Bach, 3 peças, 7 Czerny op. 299.	Exercícios, escalas, 12 Czerny e Heller, 6 Bach, 5 peças incl. 1 port. e 1 bras.
3º	1 exercício de Vieira ou Philipp sobre escalas, ou 1 Czerny op. 299 entre 15, 1 Bach (23 Peças Fáceis) entre 10, 1 sonata de Haydn ou Mozart, 1 peça moderna entre 6.	I. Escalas M/m 8ª/10ª/6ª, cromática, arpejos; II. 1 Czerny entre 12; III. 1 Bach entre 10; IV. 1 ou mais andamentos de sonata; V. 1 peça portuguesa entre 2; VI. 1 peça entre 4 incl. 1 bras.
4º	4 invenções, 5 Czerny op. 740, 3 Cramer, 1 sonata de Beethoven, 3 peças.	6 invenções, 6 Czerny, 6 Cramer, Sonata, 5 peças incl. 1 port. e 1 bras.
5º	5 Cramer, 3 Clementi, 2 sinfonias ou 1 suite francesa, 1 sonata de Beethoven ou Mozart, 3 peças.	4 Czerny, 4 Cramer, 4 Clementi, 6 invenções, 1 sonata, 5 peças incl. 1 port. e 1 bras.
6º	6 sinfonias, 2 prelúdios e fugas ou 1 suite, 5 Cramer, 5 Czerny op. 740, 5 Clementi, 1 sonata de Beethoven, 1 peça entre 8.	I. Escalas M/m 8ª/10ª/6ª, em 3.as, cromática em 3.as, arpejos na 7ª Dom; II. 1 estudo entre 4 Czerny, 4 Cramer e 4 Clementi; III. 1 sinfonia entre 3; IV. 1 ou mais andamentos de sonata; V. 1 peça portuguesa entre 2; VI. 1 peça entre 4 incl. 1 bras.

[10] TORRES, Hernâni – Síntese histórica do Conservatório de Música do Pôrto e breve análise da sua evolução até 15 de Junho de 1933. Porto: Imprensa Moderna, 1933, pp. 8-11.

De 1949 a 1973, vigora o programa da disciplina de piano nos conservatórios de todo o país e publicado pela Casa Sassetti (comparado na Tabela 2 com o de 1933 descrito por Torres). Podemos observar que o programa prevê a realização de exame final de ciclo de três anos (ao 3º, 6º e 9º anos) e a consistência com que são apresentados elementos puramente técnicos em exame. O nível do repertório entre os dois programas é semelhante nos anos sucessivos, com um aumento na sua quantidade. Há uma tendência de especificação na definição do repertório, e a preocupação em incluir sempre peças portuguesas e brasileiras é clara na coluna da direita.

O Estado português comparticipa a partir de 1946 nas despesas do CMP, conjuntamente com a Câmara Municipal. Apenas em 1970 é integrado no Ministério da Educação, ano em que começa a harmonizar-se o sistema de ensino especializado da música público e privado, incluindo as listas de repertório e itens de exame/prova. Desde 1973 (ano de aparecimento da Experiência Pedagógica, quando os cursos e programas de instrumento são objecto de (in)completa reformulação), os programas dos dois conservatórios (e dos que têm vindo a ser criados no Continente e Ilhas de Portugal, o mais recente em Faro, em Setembro de 2014) têm vindo a ser repensados permanentemente pelos docentes, apesar de apenas terem sido vertidos em letra de lei sensivelmente a cada duas décadas. Actualmente, as instituições públicas de ensino especializado da música não-superior gozam de alguma autonomia na elaboração dos planos curriculares, conteúdos programáticos e listas de repertório, que seguem princípios estruturados e continuam a servir de modelo a todo um sistema de ensino, base fundamental para o desenvolvimento de práticas interpretativas consistentes e de qualidade.

Conclusão

Sucessivas gerações de pianistas e tradições pianísticas passaram pelo CMP enquanto alunos, depois professores; muitos continuaram a desenvolver trabalho pedagógico e performativo no Porto, outros seguiram para outras paragens. A tendência de crescimento na procura deste tipo de ensino foi apenas quebrada após a Segunda Guerra Mundial, apontando José Delerue como principal razão "o avanço da música mecânica – o disco, a rádio e mais tarde a TV", que já se opõe à "música viva" e sua aprendizagem"[11]. Apesar dos constantes avanços tecnológicos que poderiam ter acentuado esta tendência, o CMP viu aumentar o número de inscrições nas décadas seguintes (de salientar a ocupação do Palacete Pinto Leite após o 25 de Abril de 1974 e a mudança para a remodelada ala Oeste da Escola Rodrigues de Freitas em 2009). No ano lectivo de 2014/15, o CMP tem condições para admitir apenas 15% dos candidatos aos vários regimes e cursos.

A escassez de informação relativa aos primeiros anos do quase centenário CMP frustra os esforços de compreender melhor as orientações por detrás da vida pedagógica da instituição. À data da sua fundação, o público-alvo constituía-se por diversas origens socioeconómicas e com motivações variadíssimas: desde pianistas polivalentes, a maestros de coro, passando pelas meninas de sociedade, tipificadas mordazmente por Barbosa[12]. O pianista deveria ganhar competências de leitura e improvisação, ser desembaraçado numa situação de, por exemplo, falta de páginas na partitura, deveria

[11] DELERUE, José – No cinquentenário do Conservatório de Música do Porto. Porto: Edições Maranus, 1969, p. 11.

[12] BARBOSA, Álvaro – A luta pelo direito II: Ensinar os ignorantes. Porto: Edição do autor, 1933, p. 3.

poder tocar uma ópera *da capo al fine*, pois não havia orquestras na cidade, acompanhar cantores, jardins dançantes e sessões da Sétima Arte. O conhecimento abrangente de repertório não permitia um maior aperfeiçoamento interpretativo, acabando por dar-se mais importância à quantidade do que à qualidade. As competências de leitura rápida de repertório dão a pouco e pouco lugar ao desenvolvimento interpretativo, contradizendo o paradigma formativo de 1917, onde a quantidade de repertório não permitia um refinamento a esse nível. O papel do piano enquanto instrumento de trabalho de harmonização e composição na primeira metade do século XX tende a desvanecer-se, testemunhando a separação dos papéis de compositor e intérprete. Este ganha gradualmente a consciência da responsabilidade que tem na leitura (interpretação) que faz das obras musicais, procurando na sua especificidade temporal e social fazer jus à autenticidade de cada compositor, sua época e estilo de acordo com a consciência artística individual, também formada nas aulas de instrumento. O intérprete vê-se cada vez mais orientado pelas atitudes concretas sobre interpretação e performance, que caracterizam a 2ª metade do século XX, a que o Porto nunca ficaria alheio.

Agradecimentos

Não podemos deixar de salientar a preciosa ajuda da parte de António Moreira Jorge (actual Director do CMP) e de Isabel Rocha (directora e professora de piano aposentada do CMP), enquanto especialistas do lado de dentro da história da instituição.

Este trabalho também não teria sido possível sem a paciência dos bibliotecários do EMIC/UCP e da Biblioteca do CMP.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Álvaro – A luta pelo direito I: De como o menosprêzo das leis é, multimodamente, causa de desordem nas relações sociais. Porto: Edição do autor, 1927.

BARBOSA, Álvaro – A luta pelo direito II: Ensinar os ignorantes. Porto: Edição do autor, 1933.

CABRAL, Luís – Uma geração notável: os fundadores do Conservatório de Música do Porto. Porto: Conservatório de Música do Porto, 2009.

CHANAN, Michael – Repeated takes: a short history of recording and its effects on music. Londres: Verso, 1995.

DELERUE, José – No cinquentenário do Conservatório de Música do Porto. Porto: Edições Maranus, 1969.

LOURENÇO, Sofia – As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística no século XX. Porto: Universidade Católica Editora, 2012.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de – História da música. Sínteses da cultura portuguesa. Lisboa: Comissariado para a Europalia 91, 1992.

PHILIP, Robert – Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental practice, 1900-50. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

PHILIP, Robert – Performing music in the age of recording. Yale: Yale University Press, 2004.

TORRES, Hernâni – Síntese histórica do Conservatório de Música do Pôrto e breve análise da sua evolução até 15 de Junho de 1933. Porto: Imprensa Moderna, 1933.

"*EU SOU UM ROMÂNTICO*": JOÃO ARROYO E IDENTIDADE MUSICAL

João-Heitor Rigaud

A Música, como meio favorável à criação artística, tem especificidades que a distinguem das outras situações através das quais é possível criar objectos de Arte. Se, por um lado, a obra musical resulta do encadeamento de acontecimentos acústicos num meio organizado, tendo por base primordial a conflitualidade entre duas séries de sons harmónicos, com a entrada de novas séries neste núcleo original gera-se uma complexa teia de conflitos dos quais resultam duas ocorrências acústicas que promovem o dinamismo necessário à existência de uma situação discursiva conducente à entidade delimitada que é a peça musical. São elas a tensão e a resolução, sendo estes os dois princípios fundamentais da dialéctica que constitui a essência do texto musical. Deste modo, tendo por base a realidade física que é a vibração de um sólido propagada através do ar e captada pelo aparelho auditivo do ouvinte, a música dispõe, hoje em dia, de um património científico sem paralelo no meio artístico — e em constante evolução — que beneficia do enriquecimento resultante da reflexão filosófica que, ao longo do século XX, deu origem a uma fecunda abordagem da Filosofia cujo processo de elaboração assenta na criação musical.

Por outro lado, tendo ao seu dispor, como matéria utilizada para a criação da obra, algo que é, simultaneamente, material e incorpóreo, o compositor procede por imagens musicais, elaborando mentalmente as ideias até chegar ao resultado final através de um processo de audição interna que se situa ao nível da imaginação e da memória. É esta materialidade intangível que, para ser fixada e transmitida à sociedade musical, o autor escreve finalmente na partitura. Ao longo deste processo há dois aspectos a ter em conta: o primeiro é a capacidade técnica de redacção do texto musical que o compositor desenvolveu ao longo de anos e que lhe permite criar com fluência; e o outro – muito pouco habitual em música, visto que os compositores se contentam, quase sempre, com a sumária indicação de género musical, que pode, ou não, corresponder à realidade da peça – é a atribuição de um título, o que, habitualmente, acontece *a posteriori* e, não raro, carece de qualquer fundamento directa ou indirectamente relacionado com a peça a que se aplica.

Sobre assuntos análogos, dois consagrados escritores brasileiros, Clarice Lispector e Fernando Sabino, escreveram textos significativos que importa referir. Clarice, em crónica intitulada *O Artista Perfeito*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 6 de Setembro de 1969[1], escreveu:

---

1 *Jornal do Brasil*, ano LXXIX, nº 130, 06/09/1969, caderno b, p. 2.

"*Mas se o homem, esse único,* não fosse artista — *não sentisse a necessidade de transformar as coisas para lhes dar uma realidade maior — não sentisse enfim necessidade de* arte, *então quando ele falasse nos espantaria. Ele diria as coisas com a pureza de quem viu que o rei vai nu. Nós o consultaríamos como cegos e surdos que querem ver e ouvir. Teríamos um profeta, não do futuro, mas do presente. Não teríamos um artista. Teríamos um inocente. E arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente.*
"Talvez seja por isso que as exposições de desenhos de crianças, por mais belas, não são propriamente exposições de arte. E é por isso que se as crianças pintam como Picasso, talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente[2]".

Clarisse clarificará magistralmente esta ideia, que, aliás, parte de leituras que fez da obra de Henri Bergson, ao afirmar que a Arte não é liberdade, não é pureza, não é inocência, mas sim libertação, purificação, tornar-se inocente.

Sabino, por seu lado, no livro autobiográfico O Tabuleiro de Damas – Trajetória do menino ao homem feito, escreveu o seguinte:

"*Gosto daquela definição de Mário de Andrade: conto é tudo aquilo que o autor chama de conto. Lembro-me que um dia Guimarães Rosa me telefonou e perguntou o que eu estava fazendo. Eu disse que estava tentando escrever uma peça de teatro. E ele, meio paternal:*
"*– Não faça biscoitos, faça pirâmides.*
"*Fiquei algum tempo encafifado com aquilo, sem saber se a obra literária se impunha também pelo género e pelo tamanho, além da qualidade. Acabei concluindo que Voltaire, Machado de Assis, Jorge Luís Borges e tantos outros fizeram biscoitos. Hemingway fez tanto sucesso com os seus biscoitos, como aquela admirável novela* Old Man and the Sea, *que acabou ganhando o prémio Nobel. Ninguém é obrigado a ser Tolstoi na vida, como o próprio Hemingway pensava. Nem julgado por ser biscoiteiro ou faraó*[3]".

Assim, além das peças antigas que tanto apareciam designadas como Sonatas ou como Tocatas — por vezes até com uma designação na capa e a outra na partitura —, no repertório musical há

[2] Depois da morte da autora, esta crónica viria a ser publicada em colectânea: LISPECTOR, Clarisse – *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 348.

[3] SABINO, Fernando – *O Tabuleiro de Damas: Trajetória do menino ao homem feito*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 40. Completando a ideia, vem a propósito citar o que Sabino escreveu, no mesmo livro, a pp. 28-30: "*Saíram muitos artigos sobre o livro* [*Os Grilos não Cantam Mais*], *nos suplementos literários, como era moda naquele tempo* [...]. *A crítica oficial foi bastante condescendente* [...]. *Mas o maior sucesso, para mim, foi ter recebido uma carta de Mário de Andrade sobre o exemplar que lhe mandei.*
"*Entre outras coisas, a carta de Mário dizia que, se eu tivesse mais de trinta anos, meu caso era como o de outro qualquer, mas se tivesse menos, vinha a ser um caso bem interessante. Como eu tinha 17...* [...].
"*Mário era um homem multiforme, um polígrafo: musicólogo, crítico de arte, ensaísta, poeta, romancista, contista, folclorista, cronista. Um mestre – isso os jovens de hoje talvez não entendam, quando me mandam originais ou querem que eu seja uma espécie de Mário de Andrade para eles. Não tenho condição. Mário era único.*
"*Fui a S. Paulo conhecê-lo. Embora tivesse trinta anos mais do que eu, nos entendíamos como dois amigos. Ele me orientava em tudo. Essa era a sua vocação: uma vocação apostolar – e epistolar, como diria Hélio Pellegrini. Esclarecia minhas dúvidas de ordem estética, cultural, política e social. Aconselhava-me a escrever todo dia, me estimulava a querer o melhor possível: ´só se dando uma empreitada destas, você não se deixará levar pela vida, não se contentará com migalhas`, dizia numa carta.*
"[...] *Eu enviava a Mário os meus novos contos, que ele comentava minuciosamente. Aos 19 anos escrevi o segundo livro, a novela* A Marca. [...] *Levei os originais para Mário e ele, depois de ler, fez questão de relê-la comigo, palavra por palavra, fazendo comentários. Comentários que até hoje me valem como orientação.*"

exemplos contraditórios como a Sinfonietta de Francis Poulenc (1899-1963) que dura perto de meia hora, enquanto a segunda e a quinta Sinfonias de Carl Amadeus Hartmann (1905-1963) têm uma duração que se situa entre os catorze e os dezasseis minutos, passando-se o mesmo com a Sonata para piano de Alban Berg (1885-1935), com os seus onze minutos e meio, e as Sonatinas para violino e piano de Franz Schubert (1797-1828) que chegam a ultrapassar vinte minutos. Também há exemplos de peças às quais foi atribuída a designação de sinfonia sendo cantatas e, quando, na primeira metade do século XX, a composição de sinfonias começou a levantar problemas psicológicos em algumas mentes, compositores como Debussy e Bartók, não resistindo à tentação de aplicar o seu talento a este honrado género musical, mascararam as suas peças, que eram, de facto, sinfonias, com títulos ou designações diversas.

Deve, ainda, acrescentar-se um aspecto de especial relevância: o músico é, pela natureza da sua actividade, um profissional solitário e discreto, cioso da sua intimidade, que, a partir do momento em que é preparada a comunicação com o público, passa a trabalhar em grupo tendo como objectivo a realização material da peça a apresentar, fase do trabalho em que cada um cumpre uma missão específica sem perder de vista que a qualidade do resultado final é consequência da adequada conjugação dos contributos individuais. Esta realidade iniludível faz com que a transposição forçada para a prática musical de aspectos aceitáveis em outras realidades artísticas, como sejam escolas e grupos baseados em afinidades que aproximam os seus membros, se revele artificial por reunir personalidades sem nada em comum — por vezes até antagónicas — e por incluir uns, excluindo outros, sem qualquer razão substantiva. É significativo observar que estes esforços de agrupamento resultam da acção de indivíduos exteriores à prática musical e que, portanto, apenas conseguem percepcionar a superfície de uma realidade complexa que se caracteriza pela salvaguarda da privacidade perante o drama maior que é a transparência que rodeia o músico durante as horas de íntimo labor: as paredes, as portas, as janelas, o tecto e o chão são transparentes ao som.

Conclui-se, então, perante tudo o que foi exposto, que a Música é uma matéria rica e rapidamente evolutiva, que exige um constante esforço de actualização técnica e científica, não se compadecendo com os entusiasmos repentistas das primeiras impressões, nem com a dualidade de critérios pretensamente críticos dos quais resulta que a obra musical seja avaliada a partir da circunstancialidade associada ao nome do músico e não pela realidade intrínseca da sua constituição, sendo a crítica indulgente ou severa segundo a valorização de factores externos resultante das características psicológicas do crítico, donde resulta a imperiosa necessidade, por parte deste, de conhecer o nome do autor para avaliar a obra.

O caso de Richard Wagner (1813-1883) é paradigmático por constituir um mito e um misticismo que foram eficazmente cultivados após a morte do músico, de tal modo que, hoje em dia, a informação divulgada inclui situações e ideias que não têm origem em Wagner mas no chamado Círculo de Wahnfried e, sobretudo, no seu principal teórico e mentor que foi Hans von Wolzogen (1848-1938), um escritor e jornalista que teve à sua total disposição o jornal *Bayreuther Blätter*. Note-se que um caso com esta dimensão foi possível devido ao autocentramento que caracteriza muitos aspectos da Nação alemã – Raczyński, o erudito embaixador prussiano que viveu em Portugal (1842-1848) no auge do Romantismo e escreveu uma série de cartas, dirigidas à Sociedade Artística e Científica de Berlim, sobre a vivência artística entre os Portugueses, nomeadamente no Porto onde, em sua opinião,

o gosto pela Arte estava mais desenvolvido, contrapôs a curiosidade e abertura de espírito que aqui observava ao autocentramento alemão que tanto o afligia[4].

Como ilustração do que acaba de ser dito, vejamos algumas situações:

- A designação de *Leitmotiv* é da autoria de von Wolzogen, Wagner utilizava o termo *Grundthema*;
- A utilização recorrente de motivos musicais para exprimir situações com significado comum não foi da autoria de Wagner, como von Wolzogen fez crer, mas aprendida com Hector Berlioz (1803-1869), de quem Wagner foi assistente e por quem tinha grande consideração e estima;
- O célebre "acorde do Tristão", que von Wolzogen não conseguiu entender porque sabia pouco de Harmonia e, por isso, viu nele uma manifestação sublime de inexplicável transcendência técnica, é uma citação berlioziana que, na 3ª Sinfonia, *Roméo et Juliette* (1839), exprime a solidão e tristeza de Romeu, portanto, também a de Tristão (1859);
- Richard Wagner foi um compositor musical que soube utilizar as citações com invulgar propriedade, de tal modo que, para que a sua música possa ser entendida com a necessária acuidade, é imprescindível conhecer a origem e o significado dessas citações no contexto original, o que dá como resultado que uma obra que ele considerava ter-lhe revelado um mundo musical novo, a supracitada sinfonia de Berlioz, seria um *pot-pourri* das óperas wagnerianas se não as tivesse precedido em data de composição, o mesmo podendo dizer-se da 5ª Sinfonia, *Reform* (1832), de Felix Mendelssohn (1809-1847), que marca presença na religiosidade do *Parsifal* (1882).

O caso Wagner leva a outra situação que tem tido papel negativo no cabal entendimento de tantas obras musicais, isto é, as traduções defeituosas que têm feito escola sem que ninguém ouse sequer tomar conhecimento delas e, muito menos, contestá-las. Vejamos, resumidamente, algumas das mais correntes:

- Wagner compôs uma ópera que intitulou, prudentemente, *Der Ring des Nibelungen*, o que em português significa *O Anel do Nibelungo*, referindo-se a Alberich, o Nibelungo que possuía o anel mágico. Daí que a tradução habitual, *O Anel dos Nibelungos*, que em alemão seria *Der Ring der Nibelungen* ou *Der Nibelungenring*, para além de errónea, não exprima correctamente o enredo;
- No subtítulo desta ópera, Wagner expôs com clareza a sua visão da peça ao indicar tratar-se de um *Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*, isto é, um *Espectáculo teatral para três dias e uma véspera*, donde se conclui que, como o enredo da obra exprime, no espírito do compositor era uma peça única com prólogo e três jornadas, não uma tetralogia;
- Com a ópera *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss, passa-se uma situação semelhante à anterior, porque a tradução adoptada, *O Cavaleiro da Rosa*, não só não se aplica ao enredo como em alemão seria *Der Rosenreiter*, sendo a tradução correcta *O Cavalheiro da Rosa*; de Strauss também, o *Festliches Präludium*, *Prelúdio Solene*, tem um carácter muito mais solene do que festivo, ao contrário da tradução em uso, embora o sentido de solenidade e festa possam coincidir – o que

[4] RACZYŃSKI, Atanazy – *Les Arts en Portugal: lettres adressées à la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documens*. Paris: Jules Renouard et C.ie, 1846. IDEM – *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal Pour Faire Suite à l'Ouvrage Ayant Pour Titre: Les Arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard et C.ie, 1847.

esta peça, pelo seu objectivo inicial, admite e a língua alemã também –, sendo, no entanto, de notar que *festlich* é um termo técnico que, em música, indica o carácter solene de uma peça;

- O mesmo acontece com *Les Troyens* e *Les Troyens à Carthage*, de Berlioz, títulos que têm sido traduzidos por *As Troianas* e *As Troianas em Cartago* em vez de *Os Troianos* e *Os Troianos em Cartago*, como seria linguisticamente correcto e cenicamente adequado; com a *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, ou seja, *Cavalheirismo Camponês*, e não *Cavalaria Rusticana*, a situação é idêntica[5], assim como com a ópera de Puccini, *Il Tabarro*, que tem sido apresentada em Portugal com o título *O Tabarro* e não, em português corrente, *O Capote*.

Neste complexo e vasto contexto, João Arroyo (1861-1930) é um caso paradigmático. Começando pelas traduções, porque o título da ópera *Amor de Perdição* foi traduzido para alemão e italiano como sendo *Liebe und Verderben* e *Amore e Perdizione*, o que dá, em português, *Amor e Perdição*, as razões para estas curiosas traduções não estão esclarecidas; no entanto, o compositor sempre se referiu, pelo seu próprio punho, a esta ópera como intitulando-se *Amor de Perdição*, título do romance homónimo do seu velho e saudoso amigo Camilo Castelo Branco.

Durante cerca de vinte anos, Arroyo, o professor catedrático de Direito de Coimbra e político de todos conhecido, relegou a actividade musical para a esfera restrita da sua residência particular, de tal modo que, repentinamente, a revista *Ilustração Portuguesa* informou que ele trocara a cadeira de Ministro pelo banco do piano[6] (o seu precioso Erard de concerto), como se fosse possível que alguém se fizesse músico de elevados recursos técnicos de um dia para o outro.

Seja como for, em 1906, pouco antes de ser iniciada a série de apresentações privadas do *Amor de Perdição* que decorreram em casa do compositor, o pianista e crítico musical Adriano Merêa foi entusiasticamente informado de que o conselheiro Arroyo tinha composto uma ópera wagneriana, o que pôs imediatamente em dúvida, certo de que João Arroyo era ele próprio e apenas isso e nunca se submeteria à hegemonia de Bayreuth. Dias depois, ouvida a ópera, escreveu:

> "*De facto não me enganei: a ópera que há dias ouvi, afigurou-se-me trabalho de um compositor independente, mas coerente e lógico; não a sujeitou a princípios imperiosos, a teorias oficiais, a quaisquer formas dentro das quais se movesse contrafeita. Com nobreza de verdadeiro artista, cioso de liberdade, o sr. João Arroyo, tendo recolhido com porfiado estudo material com que construir a sua partitura, soube resguardar-se de influências que destruiriam na sua música a personalidade, um dos seus melhores títulos de glória.* [...] *Outro mérito desta obra é a forma como o sr. João Arroyo ilustrou as cenas populares da sua ópera, de música que não se podendo apontar como das nossas canções nacionais, tem delas, todavia, o ar que a vivifica, o perfume que rescende. Até o presente, a*

[5] A confusão entre "cavaleiro" e "cavalheiro" é, nas traduções para português, um problema transversal que se manifesta em relação a vocábulos como "chevalier", "Kavalier" e "cavaliere", estando relacionado com situações semelhantes que se observam quando estão em causa, por exemplo, as palavras inglesas "festival" e "gallantry", ou, como já referido, "festlich" e tantas outras. Porém, neste contexto, a questão linguística é muito mais vasta, grave e complexa, sendo a tradução apenas um dos aspectos a considerar.

[6] *Ilustração Portuguesa*, nº 12, 14/05/1906, pp. 353-359. "*Sucedeu finalmente o que tinha de suceder: levantou-se da cadeira de ministro e foi sentar-se no banco do piano. Abandonou a pasta e tomou a partitura. Mandou para o inferno os directores-gerais e passou a dar despacho... às Musas*".

nossa cantiga popular, quando ouvida no teatro, não tem ainda atingido a perfeição de estilização ambicionada. Creio que cabe ao sr. João Arroyo a glória de consegui-lo".[7]

No ano seguinte, no jornal *A Luta*, cujo director era o médico republicano Manuel de Brito Camacho, contemporâneo do regenerador João Arroyo na licenciatura em Coimbra, o crítico Augusto de Vasconcelos, na sequência da estreia, a 2 de Março, no Real Teatro de S. Carlos, deu uma notável lição de crítica de Arte, afirmando que o *Amor de Perdição* de Arroyo:

> "*Nem é um drama lírico wagneriano, nem uma ópera à Massenet, nem – felizmente – mais uma tentativa verista à moda italiana. O sr. Arroyo desprendeu-se de fórmulas obrigatórias; foi escrevendo a sua música ao sabor da sua inspiração, ora aproveitando e aplicando com discernimento os ensinamentos do mestre genial de Bayreuth, ora servindo-se do bom que encontrou pelas outras escolas, sobretudo pela francesa e nesta pelo Berlioz, que nos pareceu ser-lhe predilecto. Revolucionário, se disse. Não nos deixou essa impressão; o sr. Arroyo é com certeza um músico de fino gosto e de apurada cultura, que teve a feliz ideia de trabalhar com o que há adquirido de autenticamente belo como técnica e como orientação, sem se subordinar a uma unidade de concep*ção, *e sem ter a veleidade de inventar processos novos. Não que lhe escasseie o engenho; supomos que acha bastante o que existe, como meios de se garantir, seja a que ideia for, a sua integral representação lírica e afigura-se-nos que tem razão. Não seguiu o Wagner com o seu* Leitmotiv; *mas adoptou os motivos temáticos, como ultimamente têm feito os modernos italianos. Somente os seus motivos, que têm, como os de Wagner, a qualidade de serem curtos, mas de grande poder expressivo, guardam plena eficácia através da partitura e destacam-se da trama orquestral com a nitidez precisa para fixarem a atenção de quem tenha aos lados da cabeça alguma coisa mais do que uns apêndices auriculares de comprimento variável*".[8]

No início de 1910, depois do extraordinário êxito desta ópera em Hamburgo, um acontecimento que se propagou a todo o universo de cultura alemã, o conceituado músico e crítico Ferdinand Pfohl, redactor do *Hamburger Nachrichten*, iniciou um extenso texto em que deprime Portugal com veemência e pergunta se existe ópera portuguesa[9]; existe sim, conclui, porque Arroyo é português, embora não perceba onde ele poderia ter adquirido os conhecimentos e a técnica necessárias à elaboração de uma obra como a que acabava de ouvir; no entanto, até na Alemanha, onde já havia o *Tristão e Isolda*, o *Amor de Perdição*, ainda que com enredo antiquado, sobretudo quanto ao primeiro acto, era uma ópera que ficaria bem em qualquer sala.

---

[7] *O Dia*, nº 1858, 14/04/1906, p. 1.

[8] *A Luta*, nº 427, 07/03/1907, p. 1; nº 428, 08/03/1907, p. 1.

[9] "*Gibt es eine portugiesische Oper? Ja, gibt es überhaupt eine portugiesische Musik? Wir Deutschen, – und wahrscheinlich geht es anderen kunstfreundlichen Völkern ebenso, – wissen so gut wie nichts von den Portugiesen als einer künstlerisch und musikalisch fruchtbaren Nation. Vielleicht gibt es da nichts zu wissen* [...]. *Die Portugiesen waren von jeher ein Volk der Geschäfte* [...]. *Sicher aber muss Arroyo als eine durchaus musikalische Natur, als ein nicht gewöhnlich begabter Musiker eingeschätzt werden.* [...] *Arroyo schreibt ungemein dankbar für die Singstimme und verleugnet die den lateinischen Nationen angeborene Neigung zu jener Art von ohrenfälliger ´Melodie`, die man Salongassenhauer nennen möchte; seine Deklamation ist ausdrucksvoll, sein Pathos zeichnet Wärme und ein gewisser Schwung aus, seinen Stil Einheintlichkeit. Was will man mehr!* [...]."

Foram muitos os artigos que no universo alemão louvaram a qualidade e originalidade do *Amor de Perdição*, tal como já o havia feito o parisiense *Le Figaro*[10] e outros, no continente americano, o viriam a fazer; porém, manteve-se a espinhosa questão de saber se a música de João Arroyo é wagneriana ou não.

Claro que não é. A música de Arroyo é muito mais próxima da música francesa, nomeadamente da de Berlioz e Massenet, e da italiana, pelo último Verdi, do que da de Wagner – até pelos títulos e terminologia técnica, que estão quase sempre em português, francês ou italiano, sendo muito rara a utilização da língua alemã, e pelo gosto que Arroyo manifestava pela língua francesa e pela vida em Paris.

No início do século XX, em Portugal, a música de Wagner – e a música alemã em geral – era considerada o máximo da qualidade e do progresso, o que induzia os que admiravam Arroyo a aproximá-lo do músico alemão; no entanto, como já foi referido, a independência criativa dos músicos sobrepõe-se a quaisquer considerações de agrupamento estético. Portanto, o que Merêa ouviu – desconfiando –, que Arroyo tinha composto uma ópera wagneriana, de facto não correspondia à realidade.

Subsistiram, por isso, duas correntes de opinião: uma defendia que Arroyo era um wagneriano insubmisso e a outra sustentava que o compositor era um wagneriano epidérmico. A primeira correspondia aos ouvintes que viam em Arroyo um artista criativamente autónomo e a outra, difundida após a morte do compositor por Júlio Dantas e pelo padre Tomás Borba, duas das raras individualidades que o detestavam – embora confessassem nunca o ter conhecido pessoalmente – carecia de significado porque os que a perfilhavam nunca tiveram oportunidade de ouvir a música a que se referiam.

Entre os amigos, duas grandes personalidades portuguesas definiram João Arroyo com expressivo rigor: José Maria de Alpoim, que escreveu, n' *O Primeiro de Janeiro*, que Arroyo não era somente um "*enorme parlamentar*", mas também "*um extraordinário e maravilhoso artista*", uma individualidade que honrava o país[11] (no dia seguinte, o jornal lisboeta *O Dia* viria a transcrever esta crónica na íntegra[12] – note-se que Alpoim e Arroyo eram partidariamente adversários), e D. João da Câmara que, em crónica publicada na revista *O Ocidente*, escreveu que a música de Arroyo cheirava "*ao nosso torrão*" pela "*sua inspiração e originalidade*[13]".

Deste modo, a grande questão que se põe é a de saber se determinado músico encaixa numa ou noutra designação, isto é, se a música de João Arroyo é, ou não, wagneriana ou se, por exemplo, a música do seu contemporâneo Claude Debussy (1862-1918) é impressionista. É claro que a música de Arroyo não é wagneriana, tal como a música de Debussy não é impressionista – este sentia-se especialmente incomodado com a classificação, que considerava uma *"invenção dos críticos"*. Cada um foi criador autónomo, profundamente músico, com estilo próprio e personalidade e individualidade únicas, como é próprio de músicos criativamente maduros; portanto, o que observadores externos concluíram e as extrapolações abusivas que daí advieram e têm sido difundidas sem verdadeira atenção crítica,

---

[10] *Le Figaro*, 54º ano, 3ª série, nº 62, 02/03/1908, pp. 4-5. Trata-se de uma extensa crónica que conclui referindo: "*les beautés de cet ouvrage, qui compte assurément parmi les plus belles productions du théâtre lyrique contemporain*".

[11] *O Primeiro de Janeiro*, nº 24, 28/01/1910, p. 1.

[12] *O Dia*, nº 2966, 29/01/1910, p. 1.

[13] *O Ocidente*, nº 1015, 10/03/1907, pp. 49-50.

em nada afectam a realidade maior que é a criação musical e a pessoalidade da identidade criativa dos músicos. Quando interrogado em que grupo se enquadrava, o compositor francês Georges Migot (1891-1976) respondia, significativamente, que fazia parte do Grupo do Um.

O Romantismo é muito mais do que um enquadramento taxinómico característico de um determinado período de tempo, e se, por um lado, poetas alemães como Goethe – que nasceu em 1749 –, Schiller e Novalis, e músicos, também do universo alemão, como Wilhelm Friedemann Bach (nascido em 1710), Wolfgang Mozart (a partir de 1782), Josef Haydn (a partir, sensivelmente, da mesma data) e os seus irmãos Michael e Johann, ou Beethoven; Berlioz, Balzac, Delacroix, Rodin e Camille Claudel; os pré-rafaelitas ingleses; José Francisco Arroyo, Francisco Eduardo da Costa e os Ribas; Garrett, Castilho, Herculano e Camilo foram sociológica e artisticamente românticos tal como alguns músicos novecentistas, como Rachmaninov, Paderewski, o portuense Óscar da Silva e tantos outros, o foram; João Arroyo, porém, sendo-o de facto, dizia-se um romântico porque era um emocional extrovertido em todas as situações da vida.

Concluindo: a grande tarefa metodológica que se destaca, tendo em vista o estudo dos assuntos enunciados, é a de percepcionar com clareza a diferença entre conhecimento e convicção, questionando incessantemente o conhecimento e experimentando novas vias como método para assegurar que a convicção não se lhe sobrepõe, sendo o progresso integral da Música o objecto a cultivar.

Fontes e Bibliografia

Fontes hemerográficas:

A Lucta (Lisboa)
Hamburger Nachrichten (Hamburgo)
Illustração Portugueza (Lisboa)
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)
Le Figaro (Paris)
O Dia (Lisboa)
O Occidente (Lisboa)
O Primeiro de Janeiro (Porto)

Bibliografia

LISPECTOR, Clarisse – *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RACZYŃSKI, Atanazy – *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal pour Faire Suite à l'Ouvrage Ayant pour Titre: les Arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard et C.ie, 1847.

RACZYŃSKI, Atanazy – *Les Arts en Portugal: Lettres Adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et Accompagnées de Documens*. Paris: Jules Renouard et C.ie, 1846.

SABINO, Fernando – *O Tabuleiro de Damas: Trajetória do menino ao homem feito*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

JOAQUIM DE VASCONCELOS E O PROBLEMA DE UMA MUSICOLOGIA PERIFÉRICA[1]

Maria José Artiaga[2]

A importância de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) como "fundador da História da Arte em Portugal" foi referida por José Augusto França[3] e reforçada por vários historiadores até hoje. Contudo, o seu papel pioneiro na musicologia portuguesa ainda é pouco conhecido[4].

A historiografia musical praticada por Vasconcelos não só teve o mérito de dar a conhecer uma grande quantidade de músicos cuja informação andava dispersa, como de o ter feito numa perspectiva crítica e contextualizada até então pouco praticada entre nós. A par das obras que deixou, exerceu ainda a actividade de crítico musical na imprensa diária e especializada. Quer como musicólogo, quer como crítico, o seu trabalho suscitou uma grande animosidade no meio musical da época, que o censurava da falta de uma prática musical. Nos ataques que sofreu, desvalorizou-se o trabalho imenso e sistemático que o historiador portuense desenvolveu por numerosos arquivos nacionais e estrangeiros a suas expensas, assim como a actualidade e consistência das ideias estéticas que informaram os seus textos, que representavam o discurso musical prevalecente nos países que dominavam a política e a cultura europeias da época, nomeadamente a Alemanha.

Neste texto propomo-nos equacionar o papel de Joaquim de Vasconcelos no enquadramento do fenómeno musical e na sua capacidade de problematização teórica face à musicologia europeia do seu tempo.

O historiador

A historiografia musical na Europa, abarcando neste termo a biografia e a crítica, teve os seus antecedentes no século XVIII com os ideais iluministas e recebeu o seu impulso com os alemães Ernst

---

[1] A ortografia portuguesa neste texto foi actualizada.

[2] (CESEM/Departamento de Ciências Musicais – Universidade Nova de Lisboa)

[3] *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand, vol. 2, 1966, p. 113.

[4] Apesar dos trabalhos que Rui Vieira Nery tem dedicado ao historiador português. Vd., a este propósito: NERY, Rui Vieira – *The music manuscripts in the library of King D. Joao IV of Portugal (1604-1656): a study of Iberian music repertoire in the sixteenth and seventeenth centuries.* [S.l.: s.n.], 1990. Dissertação de Doutoramento em Musicologia apresentada na Universidade do Texas em Austin, EUA; NERY, Rui Vieira – Música erudita. *In* BRANCO, Salwa Castelo, dir. – *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011; IDEM – Musicologia histórica. *In* BRANCO, Salwa Castelo, dir. – *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

Ludwig Gerber (1746-1819) e Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), cujas obras iriam ser basilares para os biógrafos do século XIX, nomeadamente para Joaquim de Vasconcelos.

No começo de Oitocentos assiste-se ao desenvolvimento da biografia musical como um género historiográfico distinto, recorrendo os autores cada vez mais aos arquivos e às fontes históricas, em detrimento dos traços biográficos fictícios ou anedóticos que caracterizavam algumas obras.

O biógrafo da música, influenciado por uma estética da expressão e pelo culto romântico do "génio", alcançou, ao longo no século XIX, o auge do seu prestígio e autoridade particularmente na Alemanha, numa altura em que a música deste país era considerada o modelo mais avançado de toda a Europa e num período em que era tida pelos filósofos alemães como a arte soberana.

Para além dos estudiosos germânicos mencionados, destacou-se o historiador e crítico belga François-Joseph Fétis (1784-1871) – um dos mais influentes do seu tempo e com impacto também em Portugal –, cujo interesse pela música do passado e adesão ao ideal da música absoluta se repercutiriam nos escritos de Vasconcelos.

A historiografia musical foi igualmente herdeira dos ideais nacionalistas que varreram a Europa no século XIX, o que deu origem à edição de um enorme *corpus* documental relativo ao passado histórico de cada nação e do qual resultaram monumentos de panteonização de grandes homens[5] que pudessem servir de exemplos para as gerações futuras.

Até 1870, ano em que saiu a primeira obra de Vasconcelos, *Os Músicos Portugueses: Biografia – Bibliografia*, a historiografia musical portuguesa limitava-se a um conjunto de informações não só escassas como dispersas em obras não especializadas como, entre outras, a *Biblioteca Lusitana* de Barbosa Machado e a *História Genealógica da Casa Real Portuguesa* de D. António Caetano de Sousa publicadas no século XVIII.

Foi a partir de meados do século XIX que alguns melómanos e coleccionadores de música (de livros, libretos e partituras manuscritas e impressas) começaram a interessar-se por uma informação mais específica, como foi o caso de Joaquim José Marques (1836-1884), que contribuiu para muita da informação contida no *Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio Francisco da Silva, com diversas entradas para a obra monumental de Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*[6], e com variada informação e materiais para as publicações de Joaquim de Vasconcelos.

---

[5] Por exemplo, as obras de Otto Jahn sobre Mozart, de Alexander Thayer sobre Beethoven ou de Friedrich Chrysander sobre Haendel.

[6] Sobre este autor escreveu Joaquim de Vasconcelos: "*musicographe portugais, amateur distingué, écrivain aussi consciencieux que modeste, a rendu de grands services à la littérature musicale de son pays. Plein d'enthousiasme pour l'art, il a prodigué à tout le monde ses livres, ses recueils de musique, ses notes peronelles, fruit d'immense travaux, sans qu'on l'ait, dans la plupart des cas, remercié jamais d'un seul mot. Il a fait des sacrifices de toute espèce pour rappeler la classe des musiciens de Lisbonne, dans laquelle tous les sentiments d'honneur et de dignité professionels semblent éteints, à leurs devoirs envers l'art, envers le pays et ses glorieuses traditions artistiques. M. Marques a fondé des journaux, a mis sa plume au service de toutes les entreprises utiles, sans aucun souci de son temps, de ses intérêts, da sa santé même, et malgré des conditions três modestes de fortune, malgré des déceptions de toutes sortes, il n'a jamais manqué de courage dans la lutte ni perdu la fois dans l'idéal de l'art; de plus, il a su communiquer à quelques rares prosélytes l'enthousiasme qui l'anime, et recruter deux ou trois travailleurs qui l'ont aidé dans l'Arte Musical, de Lisbonne. Ce journal, qui a dû suspendre sa publication après deux années de luttes (1874-1875), a marqué un ère nouvelle à Lisbonne, où les feuilles artistiques n'avaient tendu jusqu'alors, tout*

Com o desenvolvimento da imprensa na mesma época, começaram a surgir artigos de teor musical em periódicos, como os do diplomata russo Platão Lvovitch Waxel (1844-1919?)[7] que, quando residiu no Funchal, publicou, entre 1866 e 1869, um conjunto de crónicas de síntese da história da música portuguesa na *Gazeta da Madeira*[8].

Foram essencialmente estas as principais fontes nacionais que antecederam os *Músicos Portugueses* de Joaquim de Vasconcelos, cujos dados o historiador, após ter consultado as bibliotecas nacionais e os principais arquivos europeus, nomeadamente em França, Espanha e Alemanha, ainda teve a oportunidade de consultar pouco antes da publicação da sua obra[9].

Enquanto Marques e Waxel tratavam basicamente do encadeamento cronológico dos factos históricos, Vasconcelos deu uma dimensão bastante mais ampla às obras que viria a escrever.

Tendo feito a sua formação na Alemanha, onde viveu entre 1859 e 1865[10], os seus trabalhos estão imbuídos de algumas das ideias do pensamento filosófico germânico, do qual foi um admirador entusiasta, em particular no que se refere a uma concepção hegeliana da filosofia da história. Nesse sentido, tratou de pensar os factos históricos a partir da reflexão e da razão, procurando o seu sentido na interdependência dos diversos acontecimentos.

Apesar do interesse manifestado por todas as artes, é à música que o autor consagra a primeira obra de grande fôlego. Para Vasconcelos, a música, sua "*amante predilecta*"[11], é a mais "*sublime*" das

---

comme en Italie, qu'aux plus ignobles buts; M. Marques y a publié: Chronologia da Opera em Portugal *(plus de 20 articles).* Estudos sobre a historia da musica em Portugal *(15 articles), d'après le manuscrit de M. Platon de Vaxel, etc. etc. M. Marques a fourni au* Jornal do Commercio, *le premier jornal de Lisbonne, une foule d'articles relatifs à la musique; c'est lui qui, avec M. le docteur Ribeiro Guimarães (Voy. Ce nom), qui vient, hélas! de mourir il y a quelques mois, a éveillé et répandu le goût pour les études de musicographie, revenant sans cesse et à tous propos sur les questions les plus importantes de l'histoire de l'art. Je tiens à rendre ici cet hommage à M. Marques, car je lui dois, plus que tout- autre, des services inappréciables pour mes travaux. M. Marques est né à Lisbonne en 1836.*" FÉTIS, François-Joseph – *Biographie universelle des musiciens. Supplément et complément*. 1880, vol. 2, p. 173.

[7] Alguns textos referem o ano de 1917 como o da morte, outros 1919. Também o seu nome apresenta ortografias diferentes. Tanto Platão de Waxel como Platon Vacsel foram utilizadas.

[8] WAXEL, Platon Lvovitch von – A Música em Portugal: apontamentos para a História da Música em Portugal. *Gazeta da Madeira*. (Fevereiro-Junho de 1866).

[9] Segundo diz Vasconcelos, quer Joaquim José Marques quer Platão de Waxel "*resolveram não publicar o* Dicionário de Artistas Portugueses, *que servia de complemento á* História da Música*, e oferecer-nos os apontamentos para os refundirmos neste livro.// Protestámos, porém já era tarde.* [...] *Necessário foi ceder, porém infelizmente o adiantamento desta obra, que já ia na letra R, não consentiu que nos utilizássemos dos oferecimentos dos dois desinteressados amigos, senão de uma maneira muito limitada.* [...] *Demais, sendo o método de Platão de Waxel, diverso do nosso e as suas fontes também diferentes daquelas, onde fomos trabalhar, de certo que os resultados haviam de ser diferentes*". Cf. VASCONCELOS, Joaquim de – *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 1, XXXII.

[10] Para uma biografia desenvolvida de Joaquim de Vasconcelos, Vd. LEANDRO, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos [1849-1936]: historiador, crítico de arte e museólogo*. [S.l.: s.n.], 2008, vol. 1. Dissertação de Doutoramento em História de Arte Contemporânea apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

[11] Cf. VASCONCELOS, Joaquim de – *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 1, XXV.

artes, "*a única que fala uma linguagem universal*"[12]. Expressando algumas das ideias do pensamento idealista alemão, nomeadamente de Vischer, a música, para Vasconcelos, representa o próprio ideal. No Prólogo da *Luísa Todi*, diz:

> "*A Música, atendendo-se à circunstância de ser, de entre as suas três irmãs, a única que dispensa o auxílio de uma forma plástica, exerce por este mesmo motivo uma influência mais ideal sobre o modo de sentir da humanidade, do que as outras artes; daí vem que os seus adeptos são em verdade muito menos numerosos do que os das outras artes, mas por isso incomparavelmente superiores na sua percepção estética*"[13].

Para o autor, porém, nem todos os géneros de música se equivalem. Entre eles, há os que se dirigem aos sentidos e os que se dirigem ao espírito. Nestes últimos inclui os géneros religioso, sinfónico e de câmara, representados por Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn e Schumann[14]. Nos outros, inclui a música que, pelo seu carácter sensual, apela mais aos sentidos. Era o caso da opereta, que considerou um "*vírus endémico*" na sociedade portuguesa devido à popularidade de que gozavam as operetas de Offenbach e da música de Verdi, que será frequentemente objecto da sua condenação. Mesmo a ópera, devido aos "*elementos profanos*" que continha, ficava "*reduzida a um papel servil, e indigno da sua elevada missão*"[15].

O entendimento de uma música para os sentidos e outra para o espírito, distinção que era corrente no meio intelectual europeu da época, vinha quase sempre acompanhado de outras dicotomias como a da melodia *versus* harmonia, da inspiração *versus* trabalho[16], cada uma delas tipificando a música de diferentes países, a do Sul *versus* a do Norte ou, mais especificamente, a de Itália *versus* a da Alemanha.

Um grande projecto o levava a publicar a biografia dos músicos portugueses – o de dar a conhecer, não só aos seus compatriotas mas ao mundo culto, uma história pouco conhecida, incompleta e com erros, de uma arte quase ignorada no país e fora dele[17]. Ao referir que obras enciclopédicas como a de Fétis não podiam ser escritas por uma só pessoa, dada a impossibilidade de abarcar um conhecimento universal, para além da diversidade de "*especialidades*" implicadas, essas dificuldades só poderiam ser ultrapassadas quando "*os diferentes países reconhece*[ssem] *a necessidade de trabalharem cada*

---

[12] VASCONCELOS, Joaquim de – *Eurico, análise da ópera do mesmo nome, de Miguel Ângelo*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874, p. 11.

[13] VASCONCELOS, Joaquim de – *Luísa Todi: estudo critico biográfico*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873, IX, n.r. 1.

[14] IDEM, *Ibidem*, IX, n.r. 1.

[15] IDEM, *Ibidem*, IX, n.r. 1.

[16] O que Bernd Sponheuer designou por "conceito exclusivista" para a construção da ideia da hegemonia musical alemã. Um conceito que vem acompanhado pelo que foi considerado pelo autor de "*specifically German characteristics, which differs from non-German in its 'depth, hard work and thoroughness'* (*Tiefsinn, Arbeit, Gründlichkeit*)". SPONHEUER, Bernd – Reconstructing ideal types of the 'German in Music'. *In* APPLEGATE, Celia; POTTER Pamela, eds. – *Music & German national identity*. Chicago: The Univeristy of Chicago Press, 2002, p. 40.

[17] Sobre a primeira obra que publicou, a *Biografia dos músicos portugueses*, escreveu A. Pougin: "*Ce livre, fait avec le plus grand soin, est venu combler une lacune dans la littérature musicale européenne, et fait beaucoup d'honneur á son auteur, au double point de vue de la conscience historique et des connaissances musicales dont il y a fait preuve; grâce à lui, beaucoup d'erreurs ont été corrigées sur les musiciens portugais dont on avait précédemment retracé la vie et la carrière, et un grand nombre d'artistes ont été révélés dont les nomes étaient jusque'a ce jour restés inconnus*." FÉTIS, François-Joseph – *Biographie universelle des musiciens. Supplément et complément*. 1880, vol. 2, p. 609.

um no seu edifício artístico"[18]. Nesse sentido, propõe-se seguir o que vários outros já tinham feito, como Dlabacz para a Boémia e Morávia, Sowinski para a Polónia, ou Carl Julius Adolph Hoffmann para a Silésia.

No trabalho que encetou, pretendia dar a conhecer um património valioso antes que se perdesse, proporcionar a democratização do conhecimento da arte, levar a nação a sair do isolamento a que se confinara, nivelar Portugal aos restantes países da Europa culta, fazer reviver uma tradição como suporte da criação do futuro e conquistar para a música um estatuto semelhante ao das outras artes. Estes seus desígnios iam ao encontro das correntes nacionalistas que se faziam sentir na época, as quais não só reflectiam uma vontade de progresso apoiado na tradição[19], como o desejo de, através da cultura, obter o reconhecimento internacional. No primeiro caso, e ao contrário da maioria dos seus conterrâneos, não era a arte popular nacional que o interessava, mas a erudita, que alcançara no Renascimento o seu apogeu[20].

Não se pode deixar de ver muitos pontos de semelhança, nos discursos da decadência e da regeneração que enchem os seus textos, com os de muitos intelectuais do seu tempo sobre o estado das instituições artísticas no país[21], apesar das diferentes formações dos seus protagonistas. Para ultrapassar a situação de imobilismo que afectava as artes, Vasconcelos ordenava aos seus compatriotas – *Trabalhem!* –, apoiado na ideia de que os países meridionais eram mais indolentes do que os do norte[22].

De entre os vários comentários que tece sobre o estado da sociedade portuguesa e das artes, considera que: os sucessivos Governos não tinham cuidado do seu património, deixando os arquivos ao abandono; a maioria da população, com excepção de poucos, não possuía conhecimento musical, o que se reflectia na ignorância que tinha dos seus bens e nas poucas obras que sobre eles comprava. No Prólogo-Prospecto da *Arqueologia Artística* lamenta-se das muitas limitações que condicionam o seu trabalho dizendo que, se o campo de história das artes "é muito vasto", fornecendo "*grande riqueza de assunto em Inglaterra, França, Alemanha e Itália*", em Portugal o mesmo não aconteceria "*por falta de especialistas, e se os houvesse, de quem os lesse … Não se queira pois avaliar uma modesta tentativa que tem um horizonte assaz nublado e negativo, enquanto a resultados materiais, com publicações estrangeiras, feitas em condições mui diferentes do meio social, isto é, com fundos suficientes, com colaboradores, com publico, com adesão simpática, etc., etc.*"[23].

---

[18] Cf. VASCONCELOS, Joaquim de – *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 1, XXVI-XXVII.

[19] "*Todas as vezes que se perde a tradição artística, o génio perde a sua norma, desvaira, e a arte decai; ressuscitar a tradição musical é hoje uma necessidade urgente para quem quiser fecundar a concepção e dar segurança á crítica*". Cf. VASCONCELOS, Joaquim – Noticiário: Sociedade de Quartetos. *A Actualidade* (9 Jun. 1874), p. 1.

[20] Ao contrário do trabalho que empreenderá mais tarde para as artes industriais.

[21] Entre outros, vejam-se os vários artigos de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão nas *Farpas*.

[22] Cf. VASCONCELOS, Joaquim de – *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 1, XI.

[23] VASCONCELOS, Joaquim de – *Arqueologia artística*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1877, IX.

De entre os vários músicos biografados, é dado destaque aos que alcançaram maior reconhecimento internacional como Marcos Portugal, Luísa Todi[24] ou João Domingos Bomtempo. Sobre os grandes artistas, em geral, diz: "*com efeito, hoje, só nos comovem as obras destes grandes poetas que descreveram o homem-Deus e não o Deus-homem*"[25]. E, noutro lugar acrescenta:

> "[...] *devemos considerar os autores das grandes concepções do génio e os seus intérpretes gloriosos, como uns semi-deuses, que encerram em seu peito todas as paixões da terra e do céu.* [...] *Parámos sempre, desde que soubemos sentir, dominados por um respeito profundo, e por uma admiração sincera, diante desses vultos admiráveis da História das Artes, que impelidos por um poder sobrehumano e guiados pelo seu génio, descerraram maravilhas, prodigalizando-as às gerações, que desconhecendo o valor inestimável da oferta, as acolhiam a maior parte das vezes com um indiferentismo insultante*[26]".

Para Vasconcelos e para muitos intelectuais do século XIX, a imagem do génio solitário encontrava-se associada à crença de que o mistério da existência só podia ser apreendido pela imaginação e intuição e não pela razão.

O artista, segundo Alexander Sturgis[27], era visto no período romântico como mártir da sociedade por ter vivido a epifania da criação. Referindo-se a Mozart, Beethoven e Schubert, Vasconcelos perguntava: "*Quem os condenava a essa existência do sacrifício, perguntará o leitor? 'Un maître sans pitié — le génie'*"[28]. O poder de criar levava o artista a ter de se confrontar com uma mentalidade filistina que o rejeitava por não seguir as convenções. Sobre a 9ª sinfonia de Beethoven comenta Vasconcelos: "é curioso que fossem Schiller e Beethoven, dois idealistas, que sofreram, mais do que nenhum outro génio, da miséria humana, que fosse um o autor da letra e o outro o autor da música"[29].

Para além das grandes figuras, Vasconcelos dá igualmente destaque, nos *Músicos Portugueses*, às instituições que podiam exigir um lugar de relevo na história europeia, como a biblioteca de D. João IV, a Capela Real ou a cadeira de música criada por D. Dinis na Universidade de Coimbra.

Nestas entradas aproveita para fazer a história dessas instituições, o que levará Joaquim José Marques a sugerir, por mais de uma vez, que se lance na elaboração de uma História da Música ainda por fazer em Portugal[30].

Sempre no intuito de engrandecer a história do seu país afirma, na *Biografia dos Músicos Portugueses,* que nos séculos XVI e XVII "*era Portugal que enriquecia a Espanha dos mais distintos músicos*". Esta

[24] Objecto não só de uma entrada na *Biografia dos músicos portugueses* como também de um fascículo na *Arqueologia Artística.*

[25] Cf. VASCONCELOS, Joaquim de – *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 1, p. 24.

[26] IDEM, *Ibidem,* XXII.

[27] STURGIS, Alexander; [*et al.*] – *Rebels and martyrs. The image of the artist in the nineteenth century.* London: National Gallery, 2006.

[28] VASCONCELOS, Joaquim de – Sociedade de Quartetos VI. *A Actualidade* (1 Jul. 1874), p. 1.

[29] IDEM – Folhetim: Sociedade de quartetos V-VI. *A Actualidade* (19 Nov. 1874), p. 1.

[30] Carta de Joaquim José Marques a Joaquim de Vasconcelos datada de 18 de Outubro de 1870. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Epistolário de Joaquim de Vasconcelos, 1849-1936.

afirmação provoca a reacção do músico espanhol Francisco Barbieri[31] que, numa recensão à obra, comenta: "*Perdónenos el Sr. Vasconcellos que amistosamente le digamos que ha ido demasiado allá en su amor de patria* [...] *si una de las dos naciones ha ejercido influencia artística sobre la otra, más probable es que sea Portugal la que recibiera inspiraciones de España, que no viceversa*"[32]. Na extensa e elogiosa crítica que faz à obra do historiador português, Barbieri refuta igualmente a nacionalidade portuguesa que Vasconcelos atribuiu a vários músicos, o que não impediu ambos de se terem tornado amigos e de partilharem muita informação sobre os músicos dos dois países. Aliás, será Barbieri a dar a notícia a Vasconcelos de que o Catálogo da Biblioteca de D. João IV, que este procurava há anos, se encontrava na Biblioteca de Paris, cedendo-lhe inclusive os seus apontamentos.

Apesar de se considerar um historiador crítico e objectivo, as suas opiniões surgem frequentemente acompanhadas dos valores que defende, expressas num discurso directo e autoritário de quem acredita no progresso evolutivo da arte e da sociedade[33].

Esse progresso identificava Vasconcelos com a Alemanha, país tido como o mais avançado musicalmente, por oposição a Itália, país que, segundo o autor, vivia num estado de decadência artística[34]. Verdi, como já se disse, foi de todos os músicos italianos o que mais sofreu os ataques de Vasconcelos. Sobre a sua música escreveu:

> "[Ao entusiasmo e delírio rossiniano] *seguiu-se a febre verdiana, por uma ligeira, quase imperceptível transição. Essa febre diminuiu hoje, mas os seus efeitos estão patentes, tristemente; a agitação nervosa, constante, a tensão forçada das cordas do sentimento, que no homem são as mais delicadas, desafinou o instrumento, alterou-lhe talvez mesmo as condições acústicas! // Será difícil, depois dessa tempestade violenta, que passou por sobre a nossa alma, desfolhando, crestando e queimando, será difícil e quase impossível volver à ideia simples, bela e pura da arte, à castidade, à verdade do sentimento. O efeito sensual e vulgar e a sua influência despótica e teimosa tornou o público incapaz de sentir a beleza ideal, que é sempre pura, e só se revela a quem puro se conservou*"[35].

O problema maior da música portuguesa foi não ter conseguido escapar ao seu jugo, o que o fez dizer, na entrada sobre o compositor Santos Pinto: "*Não houve influência musical que mais tiranicamente dirigisse o gosto do público em Portugal, como aquela que exerceram as óperas de Verdi desde o aparecimento do* Trovador"[36]. E sobre Marcos Portugal diz:

---

[31] Compositor, maestro e musicólogo.

[32] ASENJO BARBIERI, Francisco – Estudio bibliográfico-musical. *Revista de España*, Cuarto Ano, Tomo XIX, Madrid, 1871, p. 354.

[33] Sobre o lado polémico do seu carácter comenta o amigo e admirador Joaquim José Marques numa carta que lhe dirige: "*Que labor para as tricas da polémica! A bossa da verrina manifesta-se-lhe a cada momento é certo, mas é ela bem desculpável porque se baseia na recta justiça e no amor da verdade. Não é o ralhar chocarreiro e pretencioso do pedantismo. Oxalá que as polémicas das nossa literatura tivessem como a sua por base a justiça a imparcialidade e a rectidão*". Carta de 9 de Agosto de 1870. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Epistolário de Joaquim de Vasconcelos, 1849-1936.

[34] Sobre o estado das artes em Itália escreve: "*A decadência da arte italiana não se manifesta só na música, atacou também a pintura e a arquitectura*". VASCONCELOS, Joaquim de – A instrução pública na Alemanha. *A Actualidade* (4 Fev. 1874), p. 2.

[35] VASCONCELOS, Joaquim de – A arte musical em Lisboa no século XIX 1800-1825. *Arte Musical, Jornal Artístico, Crítico e Literário*. (21 Fev.1875), p. 1.

[36] Cf. VASCONCELOS, Joaquim de – *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 1, p. 36.

> "[...] *não visitou a Alemanha (e foi isso uma infelicidade) nem a França, que podiam ter dado uma direcção diversa ao seu talento, – ficou pois todo italiano; as diversas influências da música alemã contemporânea e da francesa, não provocaram, nem alimentaram uma luta artística e sentimental, donde a individualidade de Marcos Portugal podia ter saído incólume, nova e forte, frutificada ainda pelos elementos que teria aproveitado da escola alemã e francesa. // Foi o encontro destas diversas influências, hoje ainda mais acentuadas, que salvou duas grandes individualidades artísticas do nosso século: Meyerbeer e Rossini, e produziu duas obras grandiosas:* Les Huguenots e Guillaume Tell"[37].

No ardor da sua juventude[38] invectivou igualmente a Igreja católica, e em particular o clero, uma classe que considerava "*suja, imoral e fanática*"[39], e também a monarquia, que esbanjava "*o dinheiro do povo* [...] em *banquetes e caçadas, em festas aonde se arrasta a virtude até ao lodo*"[40].

Nas suas obras maiores, como *Os Músicos Portugueses*, *Luísa Todi* e o *Catálogo de D. João IV*, as relações e influências musicais entre Portugal e outros países, como a Flandres no século XV ou a Espanha nos séculos XVI e XVII, são consideradas indissociáveis na construção da biografia dos músicos portugueses, facto este que o individualiza entre os musicólogos do seu tempo, menos preocupados com questões sociológicas.

Por outro lado, fez uso de um grande manancial de fontes nacionais e internacionais[41] e manteve contactos com personalidades estrangeiras, o que lhe permitiu não só estar ao corrente das ideias musicais do seu tempo, como consultar fontes de difícil acesso[42].

Os factos históricos musicais surgem contextualizados e frequentemente acompanhados de uma análise comparativa com as outras artes. Logo nas "Ideias Preliminares" da sua primeira obra sublinha que "*vemos as manifestações das formas d'arte, reflectindo de um modo fatal as revoluções do meio social*"[43]. De igual modo afirma no Prólogo da *Luísa Todi*: "*E todavia é mister* [...] *ligar os produtos do movimento intelectual de modo, que se conheça a sua relação mediata ou imediata nas nações cultas*"[44].

O entendimento da música como um conjunto de disciplinas especializadas aproxima-o da noção oitocentista de *Musikwissenschaft* (Ciências Musicais) teorizada pelos autores alemães ao longo de Oitocentos.

---

[37] IDEM, *Ibidem*, pp. 108-109.

[38] Vasconcelos tinha apenas 21 anos quando publicou *Os músicos portugueses.*

[39] Cf. VASCONCELOS, Joaquim de – *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 1, p. 45.

[40] Cf. VASCONCELOS, Joaquim de – *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 1, XIII.

[41] Da sua biblioteca musical faziam parte 1567 títulos, entre livros, libretos e partituras, que foi obrigado a vender devido a problemas financeiros. O catálogo desses livros foi publicado em 1893 com o título *Catalogue des livres rares composant la bibliothèque musicale d'un amateur.*

[42] Foi o caso de Emil Hübner, Conde A. Raczynski, e J. Robinson, autores de vários ensaios sobre a história da arte portuguesa, de Ferdinand Denis, historiador e bibliotecário francês, e do já mencionado Francisco Ansejo Barbieri.

[43] Cf. VASCONCELOS, Joaquim de – *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 1, XVII.

[44] VASCONCELOS, Joaquim de – *Luísa Todi: estudo critico biográfico*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873, p. 6.

Na sua primeira obra, de 1870, encontram-se biografados compositores, intérpretes, teóricos, fabricantes de instrumentos, mecenas, figuras masculinas e femininas, e os géneros musicais considerados "altos" e "baixos", da Missa à modinha, da guitarra do fado à sinfonia, contribuindo todos para uma herança musical activa.

Apesar da importância e pioneirismo do que escreveu, a reacção do público foi modesta, quer na compra das obras quer na imprensa[45], o que revelou o pouco interesse que uma grande parte do público ainda tinha pelo seu património musical.

O crítico

Vasconcelos, como cronista musical em diários e periódicos especializados[46] – para além das críticas a óperas, operetas e outros géneros musicais –, torna-se o porta-voz do ideal da música absoluta, ou da música puramente instrumental, nos textos que escreveu sobre os concertos.

A noção de que este tipo de música pudesse valer por si mesma, ao contrário da música vocal, que era acompanhada de texto, só se enraíza na Europa a partir do século XIX. A música desprovida de função, ao contrário da de corte ou da Igreja, já não tem de representar a realidade exterior, passando a revelar uma verdade superior. O entendimento de que a música puramente instrumental era a que melhor traduzia o espiritual, o inefável, era justificado pela sua natureza abstracta, ou seja, pela ausência de qualquer referência ao mundo exterior. Na coerência e dinâmica da sua estrutura interna, a música passaria a ser entendida como capaz de incorporar o transcendente.

Entre os vários géneros de música, a de câmara era a que melhor representava "*o meio supremo de estetização da vida*"[47]. Sobre essa música diz Vasconcelos:

> "*Onde melhor, do que na Sociedade de Quartetos poderemos encontrar um meio de atingir mais facilmente à compreensão da forma artística mais completa, que o génio moderno criou para traduzir as suas aspirações mais elevadas, forma que se manifesta numa linguagem universal que se revela a todos? // Não sabemos, não conhecemos de outra fonte mais pura, onde possamos purificarmo-nos de todas as influências mais ou menos inferiores, que se disputam no íntimo de cada indivíduo as condições da sua existência*"[48].

Em Portugal, onde a ópera tinha uma supremacia absoluta entre todos os géneros, este ideal demorará bastante tempo a enraizar-se, dado que a música instrumental, à excepção de um grupo restrito de amadores e profissionais, era mal aceite. Por essa razão, quando a Sociedade de Quartetos do Porto foi criada, em 1874[49], Vasconcelos festejou o acontecimento no jornal *A Actualidade* com as seguintes palavras:

---

[45] De *Os Músicos portugueses* diz ter vendido, no período de dois anos e meio, apenas 80 exemplares. VASCONCELOS, Joaquim de – *Catalogo d'El-Rey D. João IV*. [Porto: Edição do Autor], 1900-04,VIII.

[46] Entre outros periódicos foi autor de artigos sobre música em: *A Arte Musical*, *A Actualidade* e *Crónica dos Teatros*.

[47] "[...] *la musique de chambre est le moyen supérieur d'esthétiser la vie*". FAUQUET, Joël-Marie – *Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris de la Restauration à 1870*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1986, p. 195.

[48] VASCONCELOS, Joaquim de – Noticiário: Sociedade de Quartetos. *A Actualidade*. (3 Out. 1874), p. 2.

[49] Dela faziam parte os músicos Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), Nicolau Medina Ribas (?-1900), Augusto Marques Pinto (1838-1888), Joaquim Casella (?) e Bernardo Moreira de Sá (1853-1924).

> *"Sem esse recurso da imprensa, o isolamento dos povos, que vivem mais da imaginação do que da análise, como os românicos, não teria hoje as suas tradições poéticas, nem os povos germânicos nos teriam acordado intelectualmente (e um dia o farão moralmente!), lembrando-nos o que havíamos esquecido das tradições nacionais. Paguemos o serviço com o nosso reconhecimento* [tocando os alemães], *já que não o podemos pagar com outro serviço. Paguemos o que Schlegel fez por Camões, e que Diez fez pela nossa antiga poesia* [...]. *Eis porque saudamos com tanto alvoroço a instituição da* Sociedade de Quartetos"[50].

As críticas que fez aos concertos, entre 1874 e 1875:

– reflectem o entendimento do espaço de actuação como sagrado, levando-o a dizer: "*e todas as vezes que entremos no templo da arte sacudamos o pó dos nossos pés, como faz o muçulmano quando entra na mesquita*"[51];
– permitem a celebração do cânone musical composto por Haydn, Mozart e Beethoven, como já vinha acontecendo na Europa[52];
– revelam a conceptualização da obra como um fim em si mesma; o intérprete passa a ser um mero intermediário entre a ideia do compositor, inscrita na obra, e o público; sobre a originalidade que ela deveria conter considerou que o autor deveria ter "*o cuidado de fugir o mais possível dos plagiatos, que nesta missa nos trouxeram à memória o* Trovador*, o* Profeta*, o* Guilherme Tell*, os* Lombardos*, a* Africana [...]"[53];
– revelam, igualmente, uma sistematização minuciosa e bem estruturada do texto (algo que domina todos os seus trabalhos) que passa pela organização do programa, pela contextualização das obras, pelas ideias estéticas que lhe são subjacentes, pela interpretação e sua recepção[54].

Entre os muitos exemplos possíveis, destacam-se os que incidem sobre a organização do programa. Embora considere positiva a repetição das mesmas obras em vários concertos[55], possibilitando aos ouvintes familiarizarem-se com elas, condena o fraccionamento a que a Sociedade de Quartetos do Porto sistematicamente as sujeita. Sobretudo, quando se trata de composições de Beethoven, cujas obras foram concebidas como um todo orgânico, considera que a sua unidade lógica se vê destruída ao tocar-se apenas um andamento dos vários que constituem a composição.

Ainda sobre o programa, nomeadamente no que respeita à sequência das obras no mesmo concerto, considera que a variedade da escolha leva a que a "*interpretação de concepções tão diferentes,*

---

[50] VASCONCELOS, Joaquim de – Folhetim: Mikrokosmo Musical (Sociedade de Quartetos). *A Actualidade*. (11 Out. 1874), p. 1.

[51] VASCONCELOS, Joaquim de – Artes: Sociedade de quartetos XII (concl.). *A Actualidade* (21 Jul. 1874), p. 2.

[52] Vd. WEBER, William – The history of musical canon. *In* COOK, Nicholas; EVERIST, Mark, ed. – *Rethinking music*. Oxford: OUP, 2001, p. 340.

[53] VASCONCELOS, Joaquim de – Missa do sr. E. Lami. *Crónica dos Teatros*. (24 Dez.1870), p. 3.

[54] O que nesta altura é difícil de encontrar nas críticas dos cronistas portugueses que, na maioria das vezes, apenas se limitavam a comentar a interpretação.

[55] Sobre este questão diz: "*Essas mesmas repetições merecem todavia especial louvor; em primeiro logar, têem a vantagem de facilitar a análise ao público, que pode correr o risco de se perder no meio desses mundos de ideias novas, e de sensações desconhecidas; em segundo lugar, concedem aos artistas algum descanso, porque dar duas sessões por semana, é um* tour de force". VASCONCELOS, Joaquim de – Sociedade de Quartetos VI. *A Actualidade.* (1 Jul. 1874), p. 1.

perturb[e] *o efeito estético, porque obriga os artistas e o público a uma deslocação frequente do ponto de vista de interpretação e de análise*"[56], dando assim a ideia de um *pot-pourri.*

Outros aspectos criticados são a interpretação, quer do *ensemble* quer dos músicos considerados individualmente, não só no que respeita à técnica instrumental mas, sobretudo, no que toca à compreensão estética da obra e ao respeito pela partitura.

No que se refere ao público, elogia o seu interesse e concentração, o "*recolhimento*" com que escuta, "*tudo isto são circunstâncias, que pesam mais do que as ovações mais ruidosas; são casos tão novos entre nós — que mal os sabemos avaliar*"[57].

O papel do crítico ou do artista reside, para Vasconcelos, na missão "*de educar as massas*" e quem o deve fazer é:

> "*O homem erudito que sabe profundamente do seu métier e não 'a massa' muitas vezes injusta, porque a inteligência dessa massa é mediana em geral* [...]. *Esse privilégio que tiveram esses nomes ilustres da Renascença, privilégio de serem avaliados só por quem os podia compreender, foi para eles o incentivo que criou as grandes concepções completas e únicas, onde não há uma nota fraca, dissonante*"[58].

Nunca os intelectuais se arrogaram tanto o direito de educar outras classes como no século XIX. Esse direito exclusivo que chamaram a si, pressupunha o pensar e falar pelos outros. Vasconcelos, como homem do progresso, informa-se, compara, selecciona o que lhe parece ser fiável mas, ao mesmo tempo, toma a sua verdade como absoluta e é desse modo que a comunica aos seis leitores. Como diz Rancière:

> "[...] *um homem de progresso é também outra coisa: um homem que pensa a partir da opinião do progresso e erige essa opinião à condição de explicação dominante da ordem social.* [...] *Quem diz ordem, diz hierarquização. A hierarquização supõe explicação, ficção distributiva, justificadora, de uma desigualdade que não tem outra explicação, senão a sua própria existência*"[59].

No caso de Vasconcelos, ele exerce esse poder com plena convicção e autoridade, sustentado pela sua formação académica, legitimado pelo idealismo musical germânico e pelo progresso na arte de que é um porta-voz convicto. O próprio espaço onde os concertos decorrem favorecerá essa ideologia — a sala de concertos, que passa a ser escurecida no mesmo século, levando a um determinado comportamento ético como a obrigação do silêncio absoluto e a inibição de qualquer movimento.

O conhecimento que Vasconcelos utiliza nos seus textos não é um conhecimento neutro, como ele julgava. É profundamente ideológico relativamente à arte, à sociedade e aos seus governos. Seja como historiador da música ou como crítico, os seus valores são expostos com toda a frontalidade sobre os mais diversos assuntos, quer se trate do idealismo musical de influência germânica; do profundo anticlericalismo a que opõe o luteranismo; do seu sentimento antimonárquico; ou ainda do lugar da mulher como intérprete nos concertos públicos. Sobre esta última situação diz:

---

[56] IDEM – *A Actualidade*. (12 Jul. 1874), p. 2.

[57] IDEM – Folhetim: Sociedade de Quartetos I. *A Actualidade.* (14 Out. 1874), p. 1.

[58] VASCONCELOS, Joaquim de – *Eurico, análise da ópera do mesmo nome, de Miguel Ângelo*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874, p. 11.

[59] RANCIÈRE, Jacques – *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Mangualde: Edições Pedago, 2010, p. 124.

> “*A este respeito ainda não saímos das tradições arabigas, da clausura da mulher, das medidas preventivas, dos acompanhamentos obligati e de todas essas medidas restritivas que colocam aqui a mulher numa condição inferior e muitas vezes revoltante de injustiça. // O aparecimento daquelas il.mas exc.mas senhoras é pois significativo, como facto artístico e como um precedente que há-de influir nos nossos costumes futuros e modificar algumas das tradições rococó da nossa sociedade portuguesa*”[60].

Disposto a revelar o património musical do seu país, Vasconcelos optou pela biografia, o género historiográfico que mais ia ao encontro dos ideais positivistas da sua época. Para tal, serviu-se de um legado que, não só em número[61] como em prestígio, pudesse disputar um lugar na cena europeia, para além de devolver a tradição aos músicos nacionais para que pudessem usufruir dela na renovação da “música portuguesa”. Ao contrário do que aconteceu com as indústrias populares com que Vasconcelos pretendia fomentar a indústria nacional, foi a música erudita que decidiu divulgar, e não a música popular, como propunham os melómanos do seu tempo.

A crença absoluta no progresso e, no caso específico, no progresso da arte, identificando-o com a música germânica e, em particular, com a sua música instrumental, levou-o a condenar a música italiana, contribuindo assim para a difusão do mito explorado pelos próprios alemães com eco na Europa culta do seu tempo – a superioridade da “arte alemã”, no dizer do pianista e compositor Anton Rubinstein[62].

Como intelectual, investido da missão de civilizar “as massas”, foram os valores da sua classe que pretendeu impor, sem nunca abdicar de uma posição altiva devido ao saber de que era detentor. O estilo que utilizou para defender os seus ideais foi geralmente contundente, despertando a ira dos músicos que não lhe perdoaram os ataques que desferiu a alguns colegas. Essa animosidade terá, provavelmente, contribuído para que tivesse uma participação progressivamente menos activa na vida musical portuguesa[63], desapontado com a falta de reconhecimento dos seus pares.

Contudo, raros entre eles puderam almejar o conhecimento profundo que adquiriu durante os anos da sua formação e ao longo da vida, trabalhando incansavelmente e investindo uma grande parte da sua fortuna nas pesquisas que levou a cabo. O mesmo se pode dizer do detalhe e organização a que submeteu os dados recolhidos e a forma criteriosa e contextualizada como os expôs.

Pioneiro no entendimento da musicologia como uma disciplina científica composta de vários saberes especializados, foi, no último quartel do século XIX, o teórico português mais consistente do ideal de música absoluta. Este conceito, como se viu, implicou a noção de arte como um lugar sagrado, em especial a arte dos sons como reflexo da expressão da alma, a música instrumental como paradigma da autonomia, a partitura como materialização da obra acabada, a sua unidade interna como sustentáculo da composição de arte autónoma, e o compositor enquanto génio criador.

---

[60] VASCONCELOS, Joaquim de – Theatro de S. João. *A Actualidade*. (16 Mai. 1875), p. 1.

[61] Como diz no *Dicionário dos Músicos*: “*Aqui jazem 400 musicos portugueses*” [XXXIII].

[62] TARUSKIN, Richard – Nationalism. *In The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. London: Macmillan, 2001, vol. XVII, p. 693.

[63] Apesar do tempo que continuava a investir para a finalização e publicação do Catálogo de D. João IV.

Na sua paixão pela música, Vasconcelos comungou dos ideais da mais romântica das artes. Contudo, na metodologia adoptada, o historiador portuense pôs o seu trabalho ao serviço do espírito positivista do seu tempo e das novas ciências sociais que o serviam.

Fontes:

Fontes manuscritas

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Epistolário de Joaquim de Vasconcelos, 1849-1936.

Fontes impressas

ASENJO BARBIERI, Francisco – Estudio bibliográfico-musical. *Revista de España*, Cuarto Ano, Tomo XIX, Madrid, 1871, pp. 351-360.

FÉTIS, François-Joseph – *Biographie universelle des musiciens*. *Supplément et complément*. 1880, vol. 2, p. 173.

VASCONCELOS, Joaquim de – *A Actualidade*. (1874-1875).

VASCONCELOS, Joaquim de – A arte musical em Lisboa no século XIX: 1800-1825. *Arte Musical, Jornal Artístico, Crítico e Literário*. (21 Fev. 1875).

VASCONCELOS, Joaquim de – *Arqueologia artística*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1877.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Catálogo da livraria de m*úsica *de El-Rei D. João IV.* Porto: Imprensa Portuguesa, 1873.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Catalogue des livres rares composant la bibliothèque musicale d'un amateur*. [Porto: Typ. Arthur José de Souza & Irmão], 1893.

VASCONCELOS, Joaquim de – *El-Rey D. João o 4to*. [Porto: Edição do Autor], 1900-04.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Eurico, análise da ópera do mesmo nome, de Miguel Ângelo*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Luísa Todi: estudo critico biográfico*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Os músicos portugueses: biografia – bibliografia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, 2 vols.

WAXEL, Platon Lvovitch von – A Música em Portugal: Apontamentos para a História da Música em Portugal. *Gazeta da Madeira*.(Fevereiro-Junho de 1866).

Bibliografia

FAUQUET, Joël-Marie – *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1986.

FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no s*éculo XIX. Lisboa: Bertrand, 2 vols., 1966.

LEANDRO, Sandra Maria Fonseca – *Joaquim de Vasconcelos [1849-1936]: historiador, crítico de arte e museólogo*. [S.l.: s.n.], 2008, 2 vols. Dissertação de Doutoramento em História de Arte Contemporânea apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

NERY, Rui Vieira – Música erudita. *In* BRANCO, Salwa Castelo, dir. – *Enciclopédia da Música em Portugal no s*éculo XX. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

NERY, Rui Vieira – Musicologia histórica. *In* BRANCO, Salwa Castelo, dir. – *Enciclopédia da Música em Portugal no s*éculo XX. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

NERY, Rui Vieira – *The music manuscripts in the library of King D. Joao IV of Portugal (1604-1656): a study of Iberian music repertoire in the sixteenth and seventeenth centuries.*[S.l.: s.n.], 1990. Dissertação de Doutoramento em Musicologia apresentada na Universidade do Texas em Austin, EUA.

RANCIÈRE, Jacques – *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Mangualde: Edições Pedago, 2010.

SPONHEUER, Bernd – Reconstructing ideal types of the 'German in Music'. *In* APPLEGATE, Celia; POTTER Pamela, eds. – *Music & German national identity*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002, pp. 36-58.

STURGIS, Alexander; [*et al.*] – *Rebels and martyrs. The image of the artist in the nineteenth century.* London: National Gallery, 2006.

TARUSKIN, Richard – Nationalism. *In The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. London: Macmillan, 2001, vol. XVII.

WEBER, William – The history of musical canon. *In* COOK, Nicholas; EVERIST, Mark, ed. – *Rethinking music*. Oxford: OUP, 2001, pp. 336-355.

REFIGURANDO AS RELAÇÕES, PESSOAIS E LITERÁRIAS, ENTRE DOIS ESCRITORES ROMÂNTICOS: JÚLIO DINIS E CAMILO CASTELO BRANCO

Carmen Matos Abreu[1]

Nas fontes mais diversas da crítica literária portuguesa tem vindo a subsistir a imagem, que naturalmente se distendeu ao pensamento do público leitor em geral, que as relações pessoais e literárias entre Júlio Dinis e Camilo Castelo Branco não se envolveram em contornos particularmente amistosos, distanciamento que mesmo se insinua num quadro de alguma hostilidade. Aprofundada esta questão, porém, parece que não foi bem assim. Percebe-se que, ainda que com discreta cordialidade, entre os dois escritores nortenhos existia afinal mais respeito e até admiração do que desinteresse, ou mesmo animosidades. Existem alguns indicadores que assim o testemunham e permitem repensar o conceito que tem vindo a pairar acerca destes dois escritores do século XIX português, e dos quais a cidade do Porto tanto se orgulha: Júlio Dinis, portuense de linhagem e coração, e Camilo Castelo Branco, perfilhado portuense pelas relações quotidianas que amplamente desenvolveu neste burgo.

Não abundam as referências a trocas de opiniões ou relações estabelecidas entre estes dois literatos. Aliás, talvez tenha mesmo sido essa escassez de informação que, aliada a algumas brevíssimas frases deixadas por Júlio Dinis em *Inéditos e Esparsos*, tenha contribuído para a inferência de raciocínios críticos em nada abonadores das relações sociais entre ambos os escritores. Convirá entretanto notar-se que, do ponto de vista literário, estes escritores eram de facto muito diferentes, circunstância prontamente exposta nos seus legados, e cuja constatação a crítica literária não omite: "*Camilo e Eça de Queiroz correspondem a outras zonas, exprimem outros ideais*"[2] ou, então, "*Camilo foi homem de ideias bicudas, Júlio Denis homem de ideias redondas*"[3]. Se atentarmos que no trabalho de Júlio Dinis, multifacetado em oferecimentos estéticos, os sentimentos do amor, amizade e fraternidade se efetivam na ordem, respeito e paz, em declarada ânsia de utopia social, percebe-se que a obra de Camilo está penetrada pelas enredadas atribulações da paixão humana e "*enformada pelas ideias centrais da Providência, do Pecado e do Resgate*"[4], pulverizando-se em episódios de boémia, infidelidades e bastardias.

---

1 *carmen.m.abreu@gmail.com*

2 SARAIVA, A. José – A obra de Júlio Diniz e a sua época. *Vértice*. Coimbra: nº 67, vol. VII, Março 1949, p. 137.

3 MALPIQUE, Cruz – Alguns aspectos do Perfil de Júlio Denis. *O Tripeiro*, Porto: nº 10, VI série, ano XI, Outubro 1971, p. 296.

4 COELHO, Jacinto Prado – *Introdução ao estudo da novela Camiliana.* 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982, vol. 1, p. 64.

O entendimento destas opções resultará talvez justificado se atentarmos que, para além da natural disposição de caráter e atividade social desenvolvida – relembre-se a vida pacata de Júlio Dinis em contraste com a vida socialmente agitada de Camilo –, se Júlio Dinis escrevia por hedonismo, já que era médico de profissão, Camilo fazia da escrita o seu *modus vivendi*, razão pela qual teria de ir ao encontro das expectativas epocais dos leitores que ainda se deleitavam nos exacerbos sentimentais a que o romantismo os tinha habituado. E por que os trilhos foram dissemelhantes, ofereceram uma mundivisão literária diferente. Na opinião de Irwin Stern,

> "*Ao comparar o comportamento e atitude profissionais de Camilo e Dinis, nota-se que Camilo, um verdadeiro guerrilheiro literário, se preocupava muito com a sua situação literária e financeira: pediu a 'protecção' destes dois 'grandes'* [Castilho e Herculano] *e o seu auxílio para conseguir um título nobre, por exemplo. A 'auto-promoção' e as suas queixas sobre o tratamento recebido são notas destacadas das suas cartas. Dinis, ao contrário, não dependia da literatura para viver, e assim o tom e o objectivo das suas cartas reflectem uma atitude exclusivamente intelectual*"[5].

Daqui se poderá ainda depreender que o facto de estes escritores frequentarem e pertencerem a núcleos sociais diferentes também lhes trouxe, naturalmente, uma mundivisão literária diferente. Se alguma incompatibilidade dos seus fazeres literários se poderá referir, as causas perpassam, irrefutavelmente, os respetivos percursos de vida, distribuídos por trilhos bastante dissemelhantes.

Recordem-se as brevíssimas frases deixadas por Júlio Dinis acerca de um encontro com Camilo no Chiado, registadas numa carta enviada ao amigo Custódio Passos, em 1869:

> "*Ontem, descendo o Chiado, esbarrei cara a cara com não menor personagem* [Júlio Dinis tinha acabado de se referir a Coutinho de Madureira] *do que Camilo Castelo Branco. Se fosse no Porto, saudar-nos-íamos muito cerimoniaticamente e passaríamos. Aqui foi outra coisa. O* ***amável*** *romancista dirigiu-se-me com maneiras tão afáveis, que dir-se-ia sentir um real prazer em me encontrar.* [...] *informou-se dos meus padecimentos, deu-me conselhos, sentiu do* ***coração*** *que a minha doença me não deixasse escrever; e terminou oferecendo-me a sua casa. Separámo-nos como grandes amigos, depois de um* tête-à-tête *de um quarto de hora*"[6].

Apesar da presença dos itálicos a negrito, que tanto poderão indiciar ironia como enfatizar cordialidade, percebe-se que o encontro entre ambos os escritores ocorreu com deferência, sem que contudo tivesse ultrapassado a necessária expressão de boas normas na circunstância. Por outro lado, não será todavia de se desprezar a possibilidade de estes itálicos terem sido a tradução gráfica de aspas, ou até de sublinhados utilizados por Júlio Dinis no seu manuscrito, no intuito de reforçar os cordiais sentimentos expressos por Camilo. Fica a ambiguidade, convidando a que não seja severamente interpretada. E relativamente às referências de Camilo acerca de Júlio Dinis, também não passam de algumas breves palavras deixadas numa conhecida carta enviada a António Feliciano de Castilho, em 1867:

---

[5] STERN, Irwin – Camilo e Júlio Dinis: Relações Meta-Literárias. *In Camilo Castelo Branco: no centenário da sua morte*, João Camilo dos Santos (ed.). Santa Barbara: University of California, 1995 (1991), p. 41

[6] DINIS, Júlio, Cartas Particulares. *In Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992 (1910), vol. 7, pp. 379-380.

> "*O autor das* Pupilas do Abade *é cirurgião e lente na escola do Porto. Deve ter 37 anos. É um sujeito doente e triste. Parece-me que tem muitíssima aptidão para a novela. Li e disse cá entre mim*, Jam nova progenies, *etc. Aquilo é rebate de entroixar eu a minha papelada e desempeçar a estrada à nova geração*"[7].

E não existem demais referências neste âmbito, razão pela qual, em meados do século passado, Alberto Moreira terá escrito que "*Também com Camilo foram 'poucas' as relações de Gomes Coelho – como ele próprio confessou a Tomás de Carvalho*" (Moreira, 1955:240), acrescentando que estava "*convicto de que Gomes Coelho nunca manteve relações de amizade com o autor de* Uma Página da Universidade *e de* A República", desta vez, em clara referência a Vieira de Castro.

Passemos a outro tipo de observação, também necessária. Em meados do século XIX, entre os pontos de contacto dos intelectuais da sociedade portuense contava-se o circuito de visitas a livrarias, no qual obrigatoriamente se incluía a Casa Moré (atual Livraria Lello). Sendo do conhecimento público que Camilo frequentava assiduamente este espaço, quanto a Júlio Dinis calcula-se que, embora com menor frequência, também o visitasse, circunstância aferida a partir do relato de uma carta escrita ao amigo Soares dos Passos, na qual se lê:

> "*Tenho pena de não ouvir no Moré os comentários do B. a respeito dos últimos acontecimentos. A república salvará a França?*"[8]

Ou seja, sabendo-se que Camilo frequentava aquele espaço com regularidade, percebe-se que Júlio Dinis, embora com menor frequência, também o visitava. E daí resultará a probabilidade de que algum comentário menos afável, ou até mesmo um pouco mais ácido pudesse ter ocorrido naquele ou noutro espaço de frequência do núcleo de literatos – a ter-se verificado, colocamos a hipótese de ter sido proferido por Camilo, já que Júlio Dinis era por todos (re)conhecido como uma pessoa tímida e bastante reservada, e logo pouco inclinado para tecer reparos em público. Aliás, acerca desta eventualidade, já Egas Moniz defendera a mesma opinião:

> "*O feitio mordaz do brilhante escritor* [Camilo] *talvez se tivesse exteriorizado no Pôrto contra êle* [Júlio Dinis] *em crítica menos lisonjeira, em conversas de livraria* [...] [ou talvez ainda] *desse guarida, na Gazeta Literária do Pôrto, que dirigia, à crítica áspera e injusta de Andrade Ferreira*"[9].

O mencionado artigo que Andrade Ferreira publica na edição nº 8 do *Jornal do Porto* desenvolve-se em torno de comentários críticos ao romance dinisiano *As Pupilas do Senhor Reitor*, e todo o sarcasmo em que o articulista se envolve chega, de facto, a ser insultuoso para com o escritor. E na medida em que este texto subscreve um raciocínio que investe contra todo o restante fluxo que a crítica literária dedica a Júlio Dinis, nós próprios inclusive, o que o torna absolutamente solitário no coro crítico dos analistas, torna-se razão suficiente para que, neste breve espaço, nos dispensemos de o comentar. Dele ficará apenas o registo provocatório de Andrade Ferreira, quer ao trabalho literário do escritor Júlio Dinis, quer à identidade do homem-escritor, o que certamente não contribuiu para granjear simpatias

---

[7] CABRAL, Alexandre (recolha, pref., coment.) – *Correspondência de Camilo Castelo Branco com António Feliciano Castilho*. Lisboa: Horizonte, 1985, vol. III, p. 166.

[8] *Op. cit. Inéditos e Esparsos*, p. 413.

[9] MONIZ, Egas – *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.). Lisboa: Casa Ventura Abrantes, 1924, vol. 2, p. 39.

entre o visado no artigo e todos quantos se envolveram no processo da publicação no referido jornal literário, do qual Camilo era o diretor.

Relembre-se entretanto, como curiosidade, que no Prefácio do texto *Júlio Dinis e a sua Obra*, do Prof. Egas Moniz, Ricardo Jorge, grande admirador da obra camiliana, refere que lhe contava o seu "*velho professor Pedro Dias, que Camilo* [...] *se lastimara de se ver excedido e incapacitado de ombrear com o rival* [Júlio Dinis]"[10], e acrescentando não conhecer quaisquer outras referências a Júlio Dinis na obra do escritor de Seide conclui que "*A repulsa viria sim de uma antítese social e moral – porque Júlio Diniz era de gema um burguês do Porto*"[11].

Neste momento cumprirá, porém, notar-se que até aqui nada se introduziu de novo, pois todo este cruzamento de vozes é já sobejamente conhecido. A refiguração das relações literárias que pretendemos introduzir inicia-se pela observação crítica de um volume de *Uma Família Inglesa* (Fig. 1) integrado no espólio museológico do já citado Prof. Egas Moniz, abundantemente povoado de apontamentos autógrafos de Camilo Castelo Branco.

UMA

FAMILIA INGLEZA

SCENAS DA VIDA DO PORTO

POR

JULIO DINIZ

SEGUNDA EDIÇÃO REVISTA PELO AUTHOR

PORTO
TYPOGRAPHIA DO JORNAL DO PORTO
31—rua Ferreira Borges—31
1870

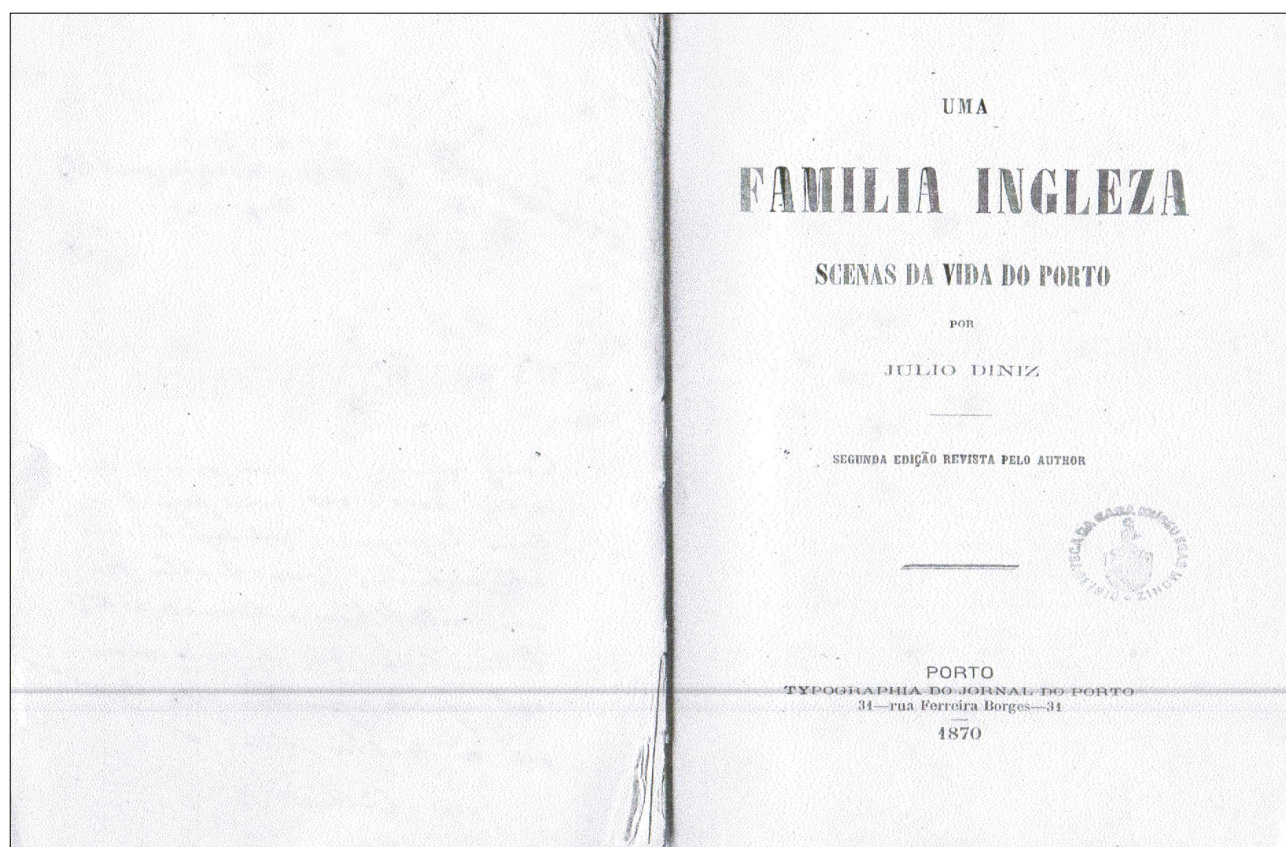



Fig. 1 – Folha de rosto do romance de Júlio Dinis, *Uma Família Ingleza: Scenas da Vida do Porto*. Porto: Typographia do Jornal do Porto, 1870.

Após consultada esta obra dinisiana confirma-se que foi pertença de Camilo, e que a vendera para regularização de débitos, concluindo-se que o escritor de Seide a tinha lido e anotado com cuidado, aspeto que logo se nos ofereceu bastante interessante para uma releitura do pensamento de Camilo

[10] MONIZ, Egas – *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.). Lisboa: Casa Ventura Abrantes, 1924, vol. 2, p. viii.

[11] MONIZ, Egas – *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.). Lisboa: Casa Ventura Abrantes, 1924, vol. 2, p. xi.

acerca de Júlio Dinis. Publicado em 1870 pela Tipografia do *Jornal do Porto*, este romance foi supostamente vendido pela extinta (assim se lê) livraria Matos Ferreira, no Rossio, aos antiquários Romão & Compª (Fig. 2), também de Lisboa. E percebendo-se o facto de o escritor de Seide ter lido e anotado este romance com todo o cuidado, logo estes apontamentos camilianos se ofereceram bastante interessantes enquanto contributo para uma releitura do pensamento de Camilo acerca de Júlio Dinis.

ROMÃO & COMP.A
ANTIQUARIOS
47-R. D. Pedro V-51
LISBOA
TEL. CENT. 3352

O Livro "Familia Ingleza" foi vendido no leilão feito na livraria Matos Ferreira – Rocio (extinta) para pagamento d'um debito que Camilo Castelo Branco lá tinha.

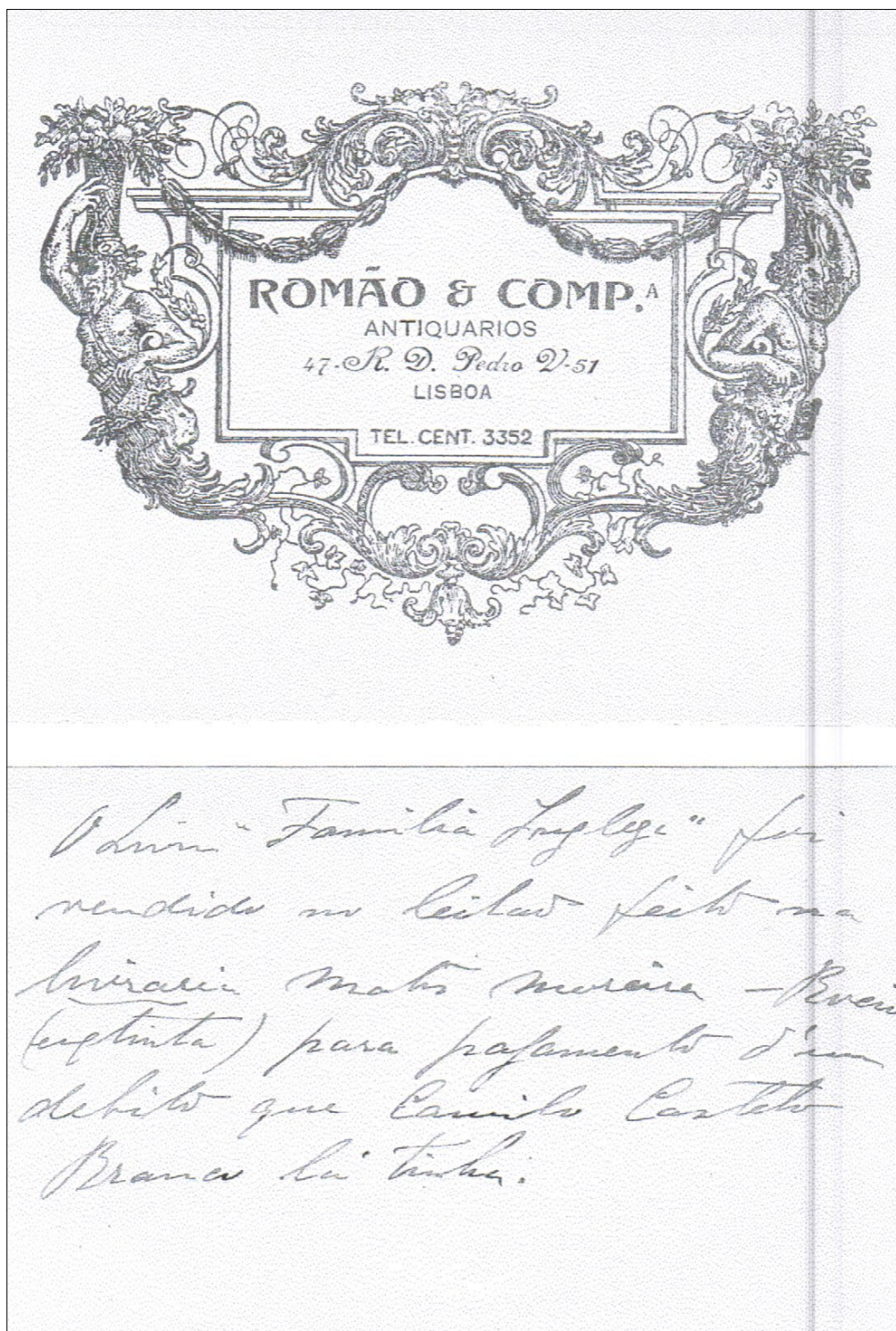



Fig. 2 – Cartão da firma Romão & Compª, de Lisboa, onde se encontra registada a venda em leilão do romance *Uma Família Ingleza: Scenas da Vida do Porto* para pagamento de um débito de Camilo Castelo Branco. DINIS, Júlio – *Uma Família Ingleza: Scenas da Vida do Porto*. Porto: Typographia do Jornal do Porto, 1870.

Avançando nas páginas da obra, ficamos ainda a saber que em maio de 1924 a obra foi colocada à venda por 200 reis (Fig. 3) e, dado não existirem demais indicações acerca do seu imediato comprador, poder-se-á conjeturar que foi justamente adquirida pelo Prof. Egas Moniz.

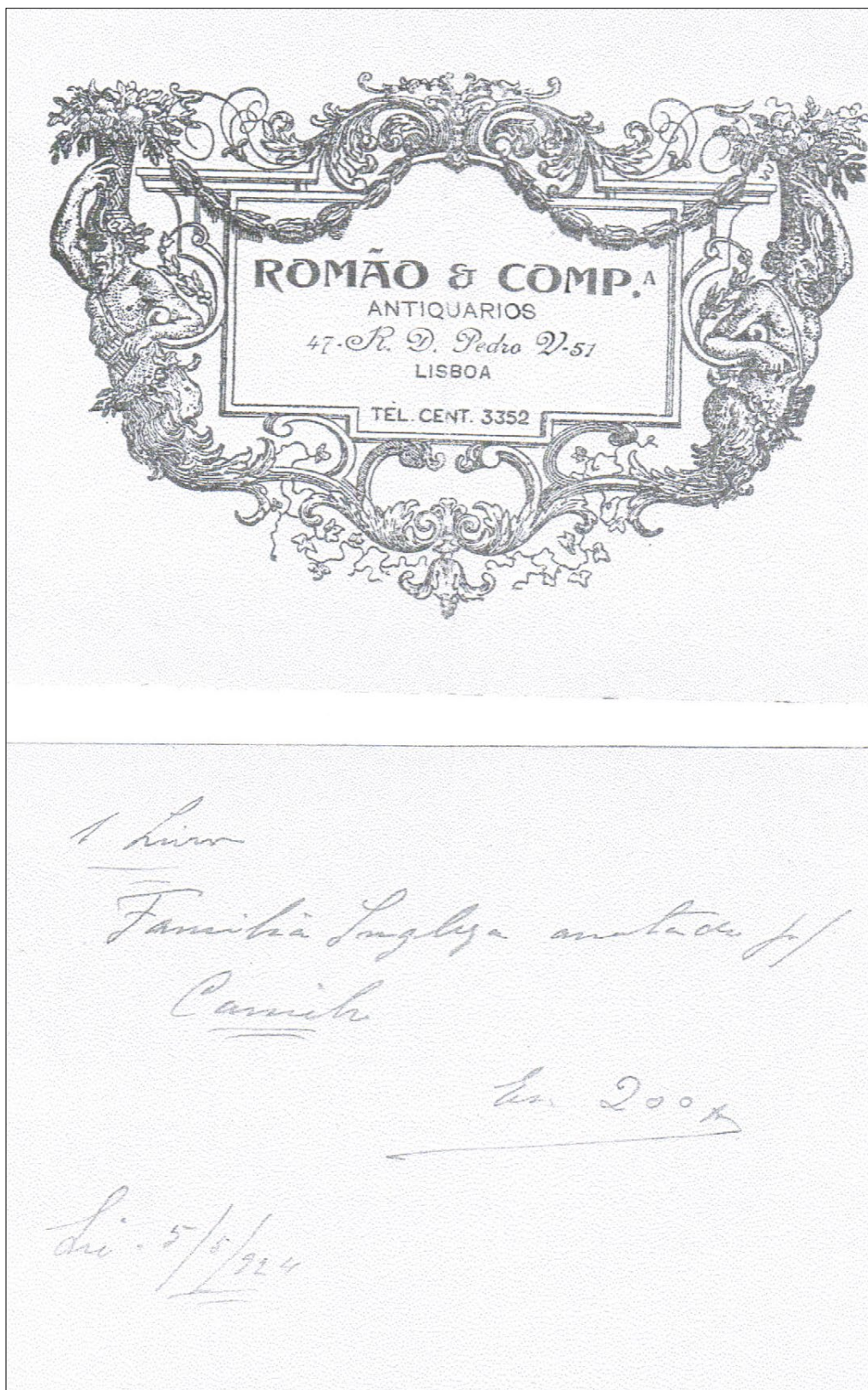



Fig. 3 – Cartão da firma Romão & Compª, de Lisboa, onde se regista o preço da venda em leilão do romance de Júlio Dinis *Uma Família Ingleza: Scenas da Vida do Porto*. Porto: Typographia do Jornal do Porto, 1870.

São múltiplos os comentários que Camilo vai entretecendo ao longo deste volume do romance dinisiano[12]. Geralmente dedicados a questões de rigor semântico, sintático e de sentido com as quais não concordava, na página de rosto do romance dinisiano (Fig. 4) existem dados curiosos para os quais gostaríamos de chamar a atenção. No topo superior direito pode ler-se, manuscrito por Camilo: "*Relido em 1875*". Este elemento permite aferir acerca do interesse que Camilo tinha pela obra do colega, pois somos informados que não apenas leu a obra, como mesmo a releu, e desta vez após três anos da morte de Júlio Dinis. Além disso, neste apontamento autógrafo Camilo começa por referir: "*Como romance, este livro, se não tivesse os cap. XXIX e XXX, seria perfeito. Como linguagem, é mto defeituosa*" e, como nota conclusiva, refere: "*No entanto, Gomes Coelho foi um notabilíssimo romancista, e transluziu nos livros o adorável espírito que tão cedo se foi a melhor vida*" (Fig. 4).

Relido em 1875

UMA FAMILIA INGLEZA

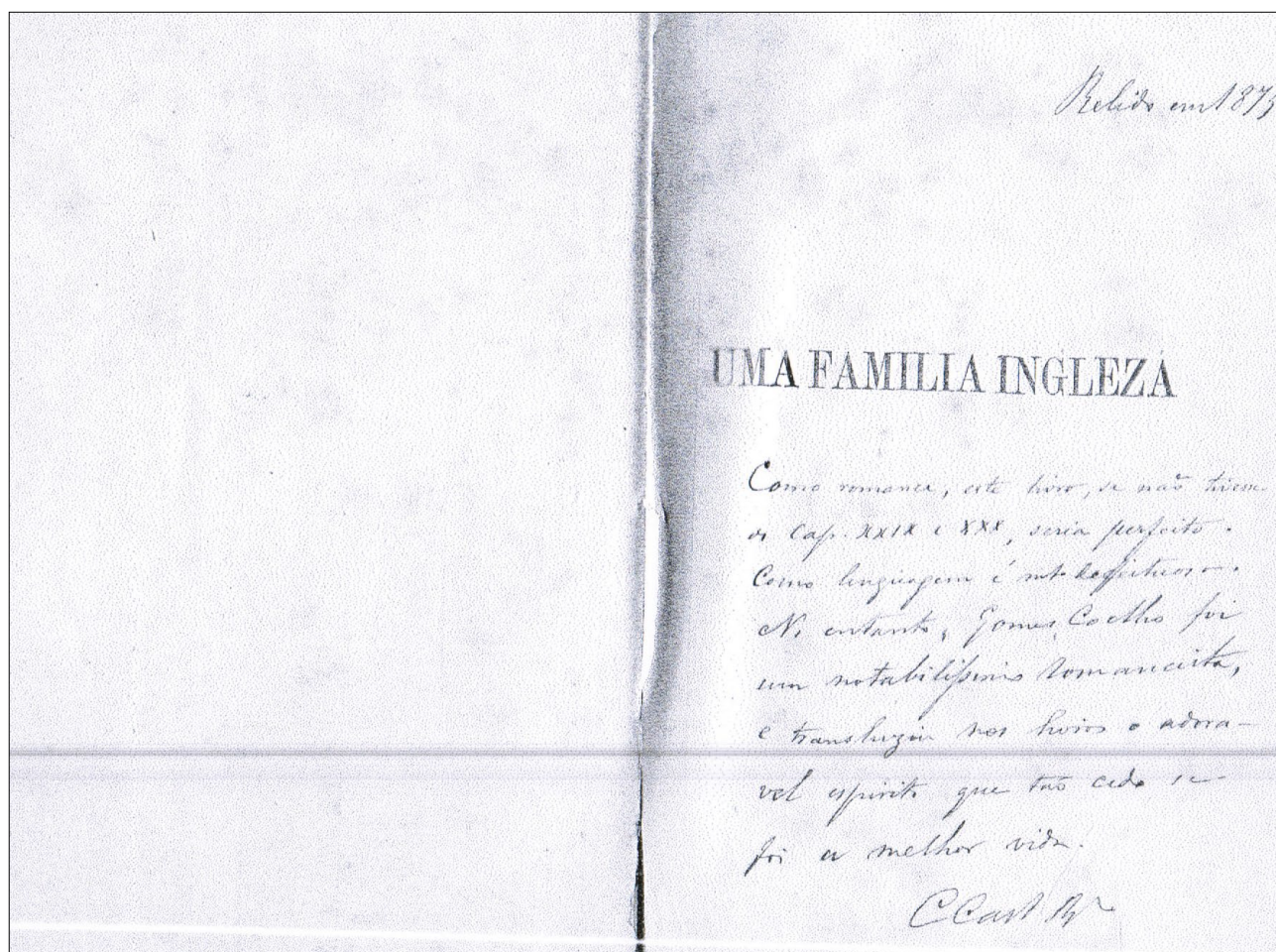



Fig. 4 – Página que antecede o texto do romance de Júlio Dinis *Uma Família Ingleza: Scenas da Vida do Porto*. Porto: Typographia do Jornal do Porto, 1870, na qual Camilo escreveu alguns comentários críticos a dois capítulos da obra, enaltecendo o trabalho literário do colega.

Lançando um breve olhar aos referidos capítulos XXIX e XXX de *Uma Família Inglesa* tentamos perceber a razão pela qual Camilo não terá empatizado com as estratégias romanescas tecidas por

[12] Torna-se evidente que num ensaio com as características de que este texto se reveste não seria possível entrar em detalhe analítico acerca dos comentários de Camilo apostos à obra em questão.

Júlio Dinis. Quanto ao primeiro capítulo citado, apuramos que talvez Camilo não tivesse reconhecido o esperado quadro de verosimilhança na invasão que o quarto de Carlos Whitestone sofreu por parte dos seus amigos, os quais pretendiam surpreendê-lo na companhia de Cecília Quintino. Quanto ao outro referido capítulo, acreditamos que lhe tenha parecido despropositada a intervenção da criada Antónia quando, ao observar a ingenuidade com que Manuel Quintino observava a filha, pretendeu trazer o patrão à lucidez. São dois episódios romanescos que Camilo considera de alguma lhaneza criativa, e ainda relativamente à estratégia elaborada no capítulo XXIX, intitulado "Os amigos de Carlos", acerca da insubordinação revelada Camilo anota:

> "*Porcaria.*
> *O autor desconhece a sociedade dos rapazes bem educados. Estas e as seguintes tolices nunca se praticaram na sociedade alta nem na média. É escusado recorrer à última*".

E fizemos esta breve transcrição para podermos tecer uma observação, também breve. Centrado na boa educação, mote aferidor de uma determinada classe social – a alta, ou a média –, torna-se evidente nesta nota o despeito de Camilo em relação a um grupo de jovens personagens que eram amigas de Carlos Whitestone. E quando refere "*É escusado recorrer à última*", à classe média, a última que enumera no apontamento e aquela em que certamente se considerava incluído, permite ainda à exegese admitir a hipótese de se estar a referir ao povo, afinal a última classe de uma hierarquia socialmente cultural estabelecida. Não nos parecendo, todavia, que esta seja uma questão de primordial importância no atual contexto crítico, o que com imperioso vigor se oferece à análise é o olhar atento de Camilo, envolto em manifesto orgulho ferido, porquanto talvez se considerasse incluído nos grupos sociais que entendeu afetados, reclamando que lhes fossem reconhecidas as boas normas e maneiras cívicas. Já por outro lado, porventura pressentir-se-á que a dita "*sociedade alta*" registada no seu apontamento autógrafo esteja tacitamente atribuída ao escritor do romance, tecendo-lhe uma manifesta censura ao mencionar que "*o autor desconhece os rapazes bem educados*", conforme se leu. Discorrendo desta sucinta teia analítica, logo se pressente a clara tensão entre o fazer romanesco de ambos os escritores. Tendo a vida de Camilo deambulando entre sinuosidades comportamentais que não se reconhecem em Júlio Dinis, torna-se uma forte razão para entendermos que destas achegas do escritor de Seide ressumam laivos de ressentimento pelo carácter ofensivo que reconheceu no romance de Júlio Dinis, o que uma vez mais convida a que percebamos estar-se perante dois escritores com proveniências familiares e até culturais razoavelmente distintas, com percursos sociais diferenciados, com experiências de vida que se afastaram, e até com idades um pouco distanciadas – Camilo era mais velho cerca de quinze anos do que Júlio Dinis. E nesta moldura de enquadramento de identidades, as anotações de Camilo resultarão compreensivelmente legitimadas.

Não obstante todas estas deambulações, percebe-se que quando Camilo pretendeu construir a sua afirmação literária optou por um tipo de estratégias romanescas que, de facto, não se compatibilizam nas assumidas por Júlio Dinis – "*Aos conflitos de Camilo sucede a paz de Júlio Dinis: a uma realidade exacerbada uma realidade idealizada*"[13] e, na opinião de Irwin Stern, "*O percurso de êxito de Camilo não resultou só de escrever, mas também dum esforço independente para ser reconhecido*

[13] FRANÇA, José-Augusto – *O Romantismo em Portugal*. 3ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1999 (1974), p. 429.

pelo 'establishment' literário do momento"[14], sendo que, no parecer de Alberto Pimentel, transcrito por Jacinto do Prado Coelho, foi no Porto que Camilo

> "[...] *começou a observar os costumes burgueses e os caracteres humanos;* [...] *encarreirou no trilho dos palcos e camarins, da redacção dos jornais, das missas elegantes, dos outeiros de abadessado, dos Misereres de S. João Novo e dos sermões do abade Santana e do dr. Sinval;* [...] *aprendeu a folhetinar,* [...]"[15].

Ou seja, apesar do seu valor intrínseco e inquestionável, o escritor Camilo teve de se esforçar no sentido da sua metamorfose social para ser publicamente reconhecido e bem aceite. Já quanto a Júlio Dinis, sabendo-se que logo à nascença foi recebido num colchão cultural bastante sólido, mesclado ainda pela interferência das culturas inglesa e irlandesa, tais circunstâncias ofereceram-lhe uma conceção do mundo, e por consequência literária, colorida por outras tonalidades que diríamos mais moderadas. Repare-se que, apesar do estigma da doença que desde cedo invadiu a casa do escritor do Porto, o convívio familiar e os circuitos de amizades em que Júlio Dinis se movimentava nivelaram-se pelos extratos da sociedade portuense esmerada, favorecimento que a sua obra não denega. Além disso, médico por formação, também o seu convívio profissional se circunscrevia por um nível intelectual privilegiado. Assim sendo, neste patamar de convivialidades Júlio Dinis conhecia não só o requinte e as normas da elegância, como os meandros dos enredos sociais e os trâmites da boa e da má educação, em contraponto às tendências mais triviais do povo.

Prosseguindo-se neste filão crítico, passemos a observar outras fontes de interesse, ainda pela sua originalidade nesta matéria. Na obra *A Formosa Lusitânia*, escrita em 1877 por Lady Jackson e traduzida de inglês para português, prefaciada e anotada por Camilo Castelo Branco, em nota de rodapé na página dez lê-se a adjetivação "*formoso romance*" (Lady Jackson, 1877:10, n.r.p.) atribuída por Camilo a *Uma Família Inglesa*. Mas é entretanto nas páginas 105 e 106 da mesma obra de Lady Jackson que, também em nota de rodapé e acrescentado por comentários do escritor francês Philatère Chasles, Camilo tece um rasgado elogio a Júlio Dinis, não deixando margem para dúvidas que o escritor de Seide tinha um perfeito conhecimento do trabalho literário do seu homólogo portuense. Leia-se um extrato:

> "*Um dos melhores cryticos da Europa, Philatère Chasles, fallecido ha trez annos, escreveu um livro – o ultimo –, posthumamente publicado com o titulo:* La Psychologie sociale des nouveaux peuples. *Aqui se nos depara uma apreciação de Gomes Coelho (Júlio Diniz) muitíssimo honrosa para a memoria do amoravel romancista, e para nós todos os que o admiramos por que escrevia formosos livros portuguezes sem os grafar de costumeiras estranhas. Eis-aqui a pagina de Philarète Chasles que não expurgamos de umas preocupações insensatamente políticas e humilhantes para a nossa independencia...*
>
> [...]
> "[...] *esse pequeno paiz, que já foi tão opulento de heroes e poetas, gloria-se de ter visto nascer um dos primeiros romancistas do nosso tempo, muitíssimo da escola de Dickens, de Foë e Fielding, – alma*

[14] STERN, Irwin – Camilo e Júlio Dinis: Relações Meta-Literárias. *In Camilo Castelo Branco: no centenário da sua morte*, João Camilo dos Santos (ed.). Santa Barbara: University of California, 1995 (1991), p. 40.

[15] COELHO, Jacinto Prado – *Introdução ao estudo da novela Camiliana.* 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982, vol. 1, p. 65.

> *terna, eroticamente sentimental algum tanto, espirito brando e delicado, de melindres um pouco subtis, mas muito dado a extremar e nuancer o colorido e as maneiras dos caracteres. Júlio Diniz (*Dinir*) [sic] faz lembrar, posto que mais ameno e gracioso, o auctor genebrez do* Presbytere *e dos* Menus Propos. *O calido raio do sol africano e as suaves auras que, desde o mar, vem a desdourar nas florestas que envolvem o mosteiro da Batalha, collaboram no encanto d'essas creações mixtas, septentrionaes pela paciencia do estudo, orientaes pelo movimento:* os Saroens de Província, Uma família ingleza, As pupillas do senhor reitor *(Seigneur Recteur!) Marco este phenomeno, symptoma e pressagio de uma literatura europea e universal, gerada por todas as influencias, bafejada por todas as brisas, filha de todos os raios, echo de todas as modalidades do pensamento: aquillo, em fim, que o grande philosopho Goethe esperava e presidia*"[16] (Lady Jackson, 1877:105-106, n.r.p.).

Mas as manifestações de Camilo não se ficaram por aqui. Após transcrever as laudatórias palavras do escritor francês, Camilo continua em tom patriótico, simultaneamente crítico, mas sobretudo defensório da honra de Júlio Dinis. Escreveu assim:

> "*Depois d'esta apreciação tão larga, tão farta de horisontes e prevista de destinos, faz pena que um mestre da critica portugueza, o snr. Ramalho Ortigão, escreva assim de um romancista que F. Chasles reputou um dos primeiros da Europa: 'A obra de Júlio Diniz pertence á litteratura de tricot cultivada com ardor na Inglaterra pelas velhas* miss. *Apezar das suas qualidades paisagísticas, do seu mimo descriptivo, da sua feminilidade ingenua e pittoresca, as novellas de Júlio Diniz não tem alcance social, são meras narrativas de salão'* (*Farpas*, T. III da *Nova serie*, pag. 85).
> *Sem leve offensa á opinião do elegante escriptor, não vacillo em affirmar que o romance de mais alcance social que se tem escripto em portuguez é o intitulado* Os fidalgos da casa mourisca".

Neste momento seremos levados a acreditar que a opinião e apreço de Camilo Castelo Branco por Júlio Dinis já não deixarão dúvidas. Mas curioso será ainda notar que esta admiração não brotou unilateralmente, pois existem registos que documentam e nos dão a conhecer o respeito que Júlio Dinis tinha por Camilo Castelo Branco.

Na revista nº 8 de *O Tripeiro*, de 1955, publica-se um artigo da autoria de Alberto Moreira intitulado "Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo". O articulista encerra o artigo com a seguinte frase:

> "*O genial romancista* [Camilo] *reconhecia o invulgar talento de Júlio Dinis – e devia-lhe gratidão, porque, embora embuçado, teve-o a seu lado num dos mais graves momentos de infortúnio, quando velhos amigos o abandonaram!...*"[17].

Esta asserção de Alberto Moreira levanta perplexidades ao leitor que, entretanto, ficam sem uma exata resposta. Percebe-se que Júlio Dinis se aproximou de Camilo Castelo Branco num momento em que este último atravessaria dificuldades, sugerindo que se questione se o teria visitado durante a permanência na cadeia, aquando da punição sofrida pelo seu romance com Ana Plácido. Mas, apesar desta racional probabilidade, o certo é que não se ultrapassa a especulação já que, embora aquelas frases a encerrar o artigo sejam motivo para reflexão que se acentua pela presença de reticências que claramente deixam o texto em aberto, não existem demais dados neste sentido. O que se sabe,

[16] LADY JACKSON, Catharina Charlota – *A Formosa Lusitânia*, Camilo Castelo Branco (trad., pref. e notas). Porto: Livraria Portuense Editora, 1877, pp. 105-106, n.r.p.

[17] MOREIRA, Alberto – Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo: (Uma página esquecida do autor de "A Morgadinha dos Canaviais"). *O Tripeiro*, Porto: nº 8, V Série, Ano XI, Dezembro 1955, p. 240.

ao certo, é que Júlio Dinis escreveu no periódico portuense *O Nacional*, de 25 de Setembro de 1861, uma favorável recensão crítica à obra *Camilo Castelo Branco*, da autoria de José Cardoso Vieira de Castro. De notar que esta apreciação crítica foi publicada um mês antes de Camilo ter sido julgado e, também segundo a opinião de Alberto Moreira, sem dúvida que contribuiu para que a acusação e a resultante condenação de Camilo fossem atenuadas. Com esta publicação, quer Vieira de Castro, quer Júlio Dinis pretenderam alterar o conceito e julgamento formado pela opinião pública burguesa acerca de Camilo. E disso mesmo nos dá conta Alberto Moreira no mesmo artigo:

> "*Em fins de Agosto de 1861, José Cardoso Vieira de Castro publicou o seu famoso livro Camilo Castelo Branco – notícia da vida e obras do gigante da prosa. Este valioso trabalho, escrito em estilo muito elevado, ressente-se, por vezes, do ardor excessivo com que Vieira de Castro defende Camilo e, impiedosamente, fustiga os adversários que o Romancista insensatamente criara. Porém, tal parcialidade é, de certo modo, desculpável – e até meritória – se repararmos que Vieira de Castro teve por objecto salvar a reputação de Camilo, então mal visto pela burguesia sensata, e desde 1 de Outubro de 1860 expiando na Cadeia da Relação do Porto o 'crime' dos seus ilícitos amores com Ana Plácido. Camilo veio a ser julgado em 15 de Outubro de 1861, e o livro de Vieira de Castro algo contribuiu para a absolvição do apaixonado Romancista e sua adulterina enamorada. Cremos que Júlio Dinis assim o compreendeu, e, em 15 de Setembro de 1861, no periódico portuense* O Nacional, *fez ao livro de Vieira de Castro a seguinte apreciação:* [...]"[18].

Urgia que a tal "burguesia sensata" lesse a obra, convite que Júlio Dinis não esconde com a última frase do seu texto crítico: "*O livro precisa ser lido para se ver depois quão pouco eu disse dele*"[19]. Embora toda a recensão de Dinis se dirija a José Cardoso Vieira de Castro, o autor da obra, e não a Camilo Castelo Branco – a personagem principal do enredo, que empresta o nome ao próprio título –, o constante enaltecimento de todos os passos do romance é, claramente, não só um elogio a Vieira de Castro, como um elogio implícito ao romancista de Seide, chegando a adjetivá-lo de "*grande romancista*"[20]. Leia-se um breve excerto da recensão, no qual Júlio Dinis aproveita as próprias palavras de Vieira de Castro:

> "[...] *A introdução fechou com seis períodos admiráveis onde o sr. Vieira de Castro em frase sublime nos diz o que é neste mundo* ser poeta. *O final do livro é mais sublime ainda. É uma das mais grandiosas imagens que conhecemos em língua portuguesa. O sr. Camilo Castelo Branco*, já cego, apegando-se ao bordão de... Homero, encostado como Ossian ao ombro da sua Malvina, e antes de pedir uma esmola como Milton, convidando os filhos da sua pátria para que o vejam no fundo do seu cárcere, e ali, postos os seus livros todos na travesseira do seu leito de ferro, ele no meio das suas relíquias, exorando a Deus que o chame, e morrendo como o sol, a agonizar entre os raios da sua formosura... Divina e esplêndida imagem! [...]"[21].

---

[18] MOREIRA, Alberto – Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo: (Uma página esquecida do autor de "A Morgadinha dos Canaviais"). *O Tripeiro*, Porto: nº 8, V Série, Ano XI, Dezembro 1955, p. 238.

[19] MOREIRA, Alberto – Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo: (Uma página esquecida do autor de "A Morgadinha dos Canaviais"). *O Tripeiro*, Porto: nº 8, V Série, Ano XI, Dezembro 1955, p. 238.

[20] MOREIRA, Alberto – Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo: (Uma página esquecida do autor de "A Morgadinha dos Canaviais"). *O Tripeiro*, Porto: nº 8, V Série, Ano XI, Dezembro 1955, p. 238.

[21] MOREIRA, Alberto – Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo: (Uma página esquecida do autor de "A Morgadinha dos Canaviais"). *O Tripeiro*, Porto: nº 8, V Série, Ano XI, Dezembro 1955, p. 238.

Noutro momento do texto dinisiano, desta vez referindo-se ao final do livro de Vieira de Castro, no aplauso que Júlio Dinis dirige a este escritor esconde-se, ou antes se exibe, o apelo ao sentimento dos leitores dirigido a Camilo. A partir de uma estratégia que o romance regista, servido por um episódio em que Ana Plácido é visitada na cadeia, Dinis refere:

> "*Não tocamos de propósito na última parte do livro.*
> *O sr. Vieira de Castro descreve aí a última quadra da vida do romancista, e se aquelas páginas não podem ler-se com alma desafogada, como escrever delas? Ali nos conta o sr. Vieira de Castro de uma visita feita na cadeia à ex*^{ma} *srª D. Ana Augusta Plácido. Que período aquele! Não resisto ao empenho de trasladar aqui uma imagem que me fascinou:*
> "*Era um corredor imenso, escuro, com a água a rever nas pedras do muramento...*
>
> [...]
> "*Tinha ao fim, de um lado um piano levantado, defronte uma mesa de pinho com muitos livros, muitos manuscritos incompletos, e uma Bíblia aberta.*
> "*A infeliz senhora, sentada ali perto da mesa, com as suas mimosas faces levemente arrugadas na esteira fugace de agonias precoces, que parecia empenharem-se para a fazer mais linda, e o filhinho do colo, rindo e brincando sempre com as mãozinhas irrequietas sobre as páginas do livro santo, – dir-se-ia ao fundo da nave de um templo escuro a antiga e veneranda imagem de uma santa alumiada ao trémulo e crepitante clarão de um círio novo. Sublime quadro e insondável!*"
>
> *Sublime na verdade!*"[22].

Nesta descrição ecfrástica de um cenário idealizado por Vieira de Castro lateja a tal verosimilhança que não poderia deixar de enternecer qualquer leitor daquela época, dada a ponte que a ficção consegue estabelecer com um acontecimento real por todos reconhecido. O efeito comovedor desta descrição logo se propõe através do próprio local sombrio e inóspito que é apresentado ao leitor, em profundo contraste com a presença de uma mulher e mãe desventurada, embora letrada e religiosamente convicta, imagem à qual se opõe a ingénua alegria do seu filho de tenra idade, num quadro de pureza amordaçada pelo crime de um dia ter amado alguém. Repare-se ainda que, após a transcrição do excerto textual de Vieira de Castro, a última frase exclamatória de Júlio Dinis – "*Sublime na verdade!*" – remete o leitor para a tensão, profundamente ambígua, entre o ficcional que a estrutura do próprio romance advoga e o real de um episódio vivido na sociedade portuense, frase que claramente reclama que seja lida na perspetiva do episódio do escritor Camilo e Ana Plácido.

Após esta breve explanação, que pretendeu concatenar alguns documentos e organizar criticamente um novo parecer acerca das relações, pessoais e literárias, de Júlio Dinis e Camilo Castelo Branco, não seria possível referir-se que existiu uma declarada amizade entre ambos os escritores. Porém, apesar de a mundivisão artística não se conciliar em ambas as canetas, acreditamos que Júlio Dinis reconhecia as extraordinárias capacidades literárias de Camilo, deixando provas de admiração e respeito pelo seu fenómeno literário. No sentido contrário, Camilo foi igualmente elogioso das capacidades literárias de Júlio Dinis. E perante as propostas que foram lançadas neste breve ensaio acreditamos também que uma nova imagem possa imergir em torno destes dois escritores do século de ouro da nossa literatura, substituindo outra que, assim o entendemos, não lhes é devida. Embora marcados por

---

[22] MOREIRA, Alberto – Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo: (Uma página esquecida do autor de "A Morgadinha dos Canaviais"). *O Tripeiro*, Porto: nº 8, V Série, Ano XI, Dezembro 1955, p. 239.

uma relação pessoal sempre distante, destes rasgos de sensibilidade e admiração mútua ressuma a discreta cordialidade gerada entre Júlio Dinis e Camilo Castelo Branco, num quadro evidenciado pelo respeito recíproco à justiça de cada fazer poético.

Créditos das Figuras

Todas as fotos foram tiradas pela autora deste texto, com autorização, também para publicação, da Câmara Municipal de Estarreja, tendo sido originalmente inseridas na referida Tese de Doutoramento, e posteriormente na obra (*Júlio Dinis: o romance português de raiz inglesa*), também da nossa autoria.

DO ROMANTISMO AO ROMANTISMO: A EVOLUÇÃO DO PENSAMENTO LITERÁRIO DO PORTUENSE ALEXANDRE DA CONCEIÇÃO (1842-1889)

Isabel Rio Novo/ Célia Vieira[1]

Introdução

Nesta comunicação, pretendemos analisar o quadro da evolução das ideias literárias de Alexandre da Conceição, que, ao longo de pouco mais de quatro décadas de existência, fará a transição do lirismo romântico para uma poética revolucionária e panfletária de influência vítor-huguana e, mais tarde, para a conceção de uma poesia positivista, explanada no volume de ensaios críticos *Notas. Ensaios de Critica e de Litteratura*, para, na fase final da sua reflexão teórica, reabilitar determinados aspetos do lirismo subjetivo romântico. Para tanto, iremos recorrer a um conjunto de textos de teorização literária disponibilizados na plataforma de edição digital *E-poeticae* – Textos de teorização literária *on line*, onde, no âmbito de um projeto que congrega vários investigadores especializados em estudos comparatistas, temos vindo a constituir um uma base de dados em desenvolvimento contínuo, contendo, à data, cerca de 500 textos de teorização literária.

1. Primícias literárias: dos anos 70 aos anos 80

Nascido em 1842, em Ílhavo, e falecido em 1889, em Viseu, Alexandre da Conceição, marcado pelo estigma da bastardia, frequentou a Escola Politécnica do Porto, vindo a formar-se em Engenharia, e a exercer a profissão de engenheiro, na Figueira da Foz e, sobretudo, em Viseu, onde ocupou o cargo de diretor das Obras Públicas. No Porto, conviveu com Guilherme Braga, Custódio Duarte, Ernesto de Almeida, Dias de Oliveira e Pedro Lima, entre outros, colaborando ativamente nas iniciativas literárias dos intelectuais reunidos em torno da revista literária *Grinalda* e tendo desenvolvido colaboração literária e crítica em vários periódicos da Invicta, entre os quais o *Jornal do Porto*, *O Primeiro de Janeiro*, *A Renascença* e *A Folha Nova*.

É no contexto da Escola do Porto que Alexandre da Conceição se estreia em 1866 com *Alvoradas*, uma coletânea poética onde o canto do coração e da mulher coexiste com a temática do progresso social. Na composição inicial, o jovem autor integra a sua poética

N'esta luta fecunda dos espiritos,
que tem por vasta arena a imprensa - um mundo -
e por meta o ideal,
na phalange dos que andam trabalhando
por levantar a Deus, ao Bem, um templo

[1] Instituto Universitário da Maia/CIAC

das ruinas do mal;

n'esta cruzada santa do progresso
que traz todas as almas empenhadas
que sabem crêr e amar[2]

onde os poetas são chamados a serem obreiros. Pela voz do sujeito de enunciação, exprime toda a sua confiança no progresso da humanidade:

Outra idade nos luz, outro porvir nos chama,
e, se não temos já mais terra a descobrir,
temos mundo sem fim que o sol do amor inflama,
os mundos do ideal, os mundos do porvir!...

Os mundos do trabalho, os mundos da ciência,
esse mito real da estrada de Jacob;
mundos de que é Colombo o génio, a inteligência,
um Victor Hugo, um Talma, um Kant, um Mirabeau.[3]

Por essa altura segue já atentamente os movimentos da Geração Coimbrã, auscultando nesses jovens os sinais de uma revolução literária que, aniquilando o romantismo decrépito, viria a ter a sua voz de plena afirmação nas Conferências de Casino.

Assim, quando Guerra Junqueiro publica, em 1874, *A Morte de D. João,* para Alexandre da Conceição, esta obra afirma definitivamente a revolução literária em Portugal, em consonância com "*o grande movimento scientifico da Europa, a agitação febril dos espiritos, as tempestades da politica, as lutas de polemica religiosa, os combates gigantes da critica, o desmoronamento espantoso das idéas e das instituições...*"[4]. Faz um ponto da situação altamente crítico da sociedade portuguesa, denunciando o seu aspeto hipocritamente conservador e o seu atraso intelectual: "*Emquanto lá fora se esgotavam núm anno vinte edições da Vida de Jesus de Renan, em Portugal esgotavam-se outras tantas da Missão Abreviada*". Não esqueçamos que 1874 é o ano da rejeição de Renan como sócio correspondente da Academia Real das Sciencias, facto que, pelo seu absurdo, se afigurou para a *intelligentzia* portuguesa como a evidência da incapacidade das instituições para reconhecerem a evolução científica e social internacional; e Alexandre da Conceição não podia deixar passar a oportunidade de acusar a "*inutilidade somnolenta e encharcada...da Segunda secção da academia real das sciencias*", bem como a "feição *sem caracter do sr marquez d'Avila*", ou os exageros grotescos do bispo de Viseu. Oportunidade também para relembrar as etapas mais significativas desta revolução inevitável como a publicação das *Odes Modernas*, a questão do Bom Senso e Bom Gosto, uma revolução que não se pode travar, "*facto brilhantemente consummado*" e que conquista cada vez mais adeptos:

---

[2] Em vez de prologo. *Alvoradas*. Porto: Typographia de Francisco Gomes da Fonseca, 1866, pp. 9-10.

[3] A Francisco Taborda. *Alvoradas*. Porto: Typographia de Francisco Gomes da Fonseca, 1866, p. 66.

[4] CONCEIÇÃO, Alexandre da – A morte de D. João. Poema por Guerra Junqueiro. *O Paiz*, nº 417, 31-5-1874, pp. 1-2.

> "*Hontem eram Anthero do Quental, Theophilo Braga, Luciano Cordeiro, Eça de Queiroz, Ramalho ortigão, Adolpho Coelho, Gomes Leal, Guilherme Braga, Pedro de Lima, Claudio Nunes; hoje apparecem guilherme d'Azevedo, Bulhão Pato e Guerra Junqueiro, a maior parte d'elles nascidos da revolução e para a revolução outros arrancados por ella do somnanbulismo lamartiniano e alistados na ala dos namorados da idéa nova* (...)"[5].

Noutro artigo escrito pela mesma época, acerca da coletânea *A Alma Nova*, de Guilherme de Azevedo, posto perante o panorama da decadência atual da sociedade, Alexandre da Conceição considera que só uma coisa se ergue como "*uma aureola divina*" acima do "*charco social*"; essa coisa "é a poesia, esta flôr eterna do espirito *humano, este raio de graça das almas luminosas e justas, esta casta confidente dos corações puros e juvenis*"[6]. A poesia hodierna representa, para o fundador d'*A Revolução*, antes de mais, um documento onde as gerações futuras irão estudar a história da alma contemporânea, "*esta feição contradictoria do caracter do nosso tempo*", as conturbações sociais e políticas do país. Entrevendo, através das aparências de prosperidade, de progresso material e de serenidade, o ceticismo político, o cinismo administrativo, o cesarismo público, o mercantilismo económico, a hipocrisia religiosa, os privilégios do clero, a inutilidade rendosa, a devassidão e "*dominando tudo isto a figura augusta da justiça amarrada, como um escravo, ao carro ensanguentado dos vencedores da occasião, dos Cesares da immoralidade*", a poesia deve impor-se como uma voz de denúncia, uma daquelas "*vozes mysteriosas e propheticas, que as lendas romanas dizem que se ouviam na vespera dos grandes acontecimentos*". Enfim, porque pressente a aproximação das "*grandes coisas*", dos "*mundos desconhecidos*", e possui "*o dom mysterioso de dupla vista*"[7], a poesia, tal como os antigos profetas bíblicos, deve agitar as consciências, anunciando e preparando as catástrofes iminentes, após as quais surgirá uma nova ordem social. Ciente de que as conquistas da verdade e da justiça se processarão pouco a pouco, segundo o ritmo lento de germinação dos novos ideais em Portugal e somente através do "*trabalho surdo e persistente das idéas*", Alexandre da Conceição lamenta a ambivalência de tom da poesia moderna, que oscila entre o entusiasmo construtivo e o ceticismo nocivo. Elogiando no exemplo de Guilherme de Azevedo toda "*essa mocidade robusta e enthusiastica*" marcada por uma feição moral que alia espontaneidade e virilidade, pelo sentimento profundo da justiça e da verdade, Alexandre da Conceição está simultaneamente a considerar a atitude contrária (a descrença na revolução das ideias, a falta de entusiasmo combativo), uma tendência prejudicial à regeneração do corpo social.

Curiosamente, para designar a nova escola poética, votada a demolir as instituições sociais que obstaculizam a implantação da justiça, Alexandre da Conceição propõe como denominações possíveis os adjetivos "*philosophica*", "*realista*", "*socialista*", "*revolucionaria*" ou mesmo "*positivista*" (pois a nova poesia parece-lhe participar um pouco de tudo isso: "é philosophica porque é verdadeira, é realista porque se inspira da naturesa, é socialista porque lucta pelo direito, é revolucionaria *porque combate pela verdade, é positivista porque só tem fé na sciencia*")[8]. Nesta hesitação terminológica, em que parece

---

[5] IDEM, *Ibidem*.

[6] CONCEIÇÃO, Alexandre da – A Alma Nova por Guilherme d'Azevedo (Impressões de leitura). *O Paiz*, nº 494, 6-9-1874, pp. 1-2.

[7] IDEM, *Ibidem*.

[8] IDEM, *Ibidem*.

anunciar-se a transição do autor para a formulação teórica de uma poesia "*positiva*", chega apelidar de "*naturalista*" a nova tendência, anunciando de algum modo o conceito de literatura positivista para que iria evoluir, identificando no livro um "*pantheismo moderno, religioso – se me permitte o termo – profundo e poetico, a que melhor talvez se poderia chamar naturalismo filho da convicção eminentemente scientifica do circulo vertiginoso da vida, em que tudo muda, mas nada se perde, em que tudo se transforma, mas nada se aniquilla*"[9].

Alexandre da Conceição, o convertido romântico de *Alvoradas*, indica em *Notas. Ensaios de Critica e de Litteratura* (coletânea que, segundo o autor, refletiria precisamente a sua evolução pessoal de 1870 até 1881, podendo funcionar como documento para o estudo da dissolução do Romantismo em Portugal, sob o influxo da intensa corrente de espírito científico que revoluciona o mundo e, particularmente, a Europa contemporânea) como uma das consequências principais do momento de "*indisciplina intelectual*", "*especie de crepusculo intellectual*", "*estado mental afflictivo, inquieto e indeciso*" que se vive, decorrente da "*falta de convicções robustas e de principios definidos que nos guiem na apreciação de todos os assumptos*"[10], a compreensão errónea, ainda prevalentemente romântica, da missão social da poesia. Seduzido pelo carisma dos homens de imaginação, dos líricos, dos entusiastas, o público "*arvora os artistas em politicos, os litteratos em estadistas, os poetas em diplomatas*", conseguindo, com isso, "*o duplo prejuizo de roubar esses talentos ao meio adequado á sua producção intellectual, e de dar á politica a feição aventureira, phantasiosa e lyrica que lhe imprimem essas organisações sentimentaes*". Para Alexandre da Conceição, a influência das imaginações ardentes e impetuosas sobre a gestão dos negócios públicos é sobremaneira nociva, chegando ao ponto de afirmar que todas as grandes deceções da política moderna provêm do "*lyrismo democrático*", do "*sentimentalismo humanitário*", do "*fanatismo demagogico não temperado convenientemente pela comprehensão da statica e da dynamica social, pelo conhecimento do homem e das leis do progresso*"[11].

Nessa medida, referindo-se à teorização anteriana, Alexandre da Conceição considera a revolta dos coimbrãos mais propriamente um protesto generoso, mas desordenado, contra o convencionalismo despótico das literaturas oficiais do que uma nova afirmação de princípios, porquanto os espíritos juvenis "*ficaram sem direcção determinada e no estado indisciplinado de uma revolução negativa e demolidora*"[12]. *Odes Modernas*, a que não recusa o valor artístico como manifestação individual de talento e mesmo sintoma da corrente de ideias que precedeu imediatamente a sistematização positivista, foi por isso um "*livro sem condições de propaganda e sobretudo de disciplina*", enquanto *Alma Nova*, de Guilherme de Azevedo, e *A Morte de D. João*, de Guerra Junqueiro, constituíram tentativas mais bem conseguidas de ajustamento da poesia às exigências dos tempos modernos[13]. Apesar da sua imperfeição, decorrente do próprio estado transitório que se vive, a poesia revolucionária representa

---

[9] IDEM, *Ibidem*.

[10] CONCEIÇÃO, Alexandre da – Anarchia d'exame. *In Notas. Ensaios de Critica e de Litteratura.* Coimbra: Imprensa Academica, 1881, pp. 12-14. Este artigo é inicialmente publicado na revista *Litteratura Occidental*, nº 1, 1877, pp. 7-9.

[11] IDEM, *Ibidem*.

[12] IDEM, *Ibidem*.

[13] CONCEIÇÃO, Alexandre da – Realismo e realistas. *In Notas. Ensaios de Critica e de Litteratura*. Coimbra: Imprensa Academica, 1881, pp. 94-96.

uma "*preparação necessaria á implantação e adopção d'uma philosophia superior, que anda já em muitos espiritos e que ha de propagar-se ao maior numero, sejam quaes fôr os obstaculos que a velha metaphysica e os antigos vicios das instituições e da educação publica possam oppor-lhe*"[14].

Alexandre da Conceição é bem mais virulento no que toca à avaliação do Romantismo em Portugal, numa das notas da obra satírica *Viagem á Roda da Parvonia*, escrita de parceria por Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueiro:

> "*O espiritualismo neo-catholico, essa deploravel reacção do sentimentalismo beato contra o espirito critico e eminentemente scientifico do seculo XVIII, tão brilhantemente affirmado nos grandes trabalhos dos encyclopedistas francezes, deu á Europa essa coisa absurda, monstruosa, incongruente e doentia, que se chama romantismo, uma das mais notaveis e perniciosas doenças mentaes de que tem padecido a humanidade, doença que a atrasou quasi um seculo no seu natural desenvolvimento, prevertendo-lhe o sistema nervoso, empobrecendo-lhe o sangue, arruinando-lhe o estomago e encurvando-lhe a espinha. É notavel que um dos maiores genios litterarios de que se gloria a nossa especie, Victor Hugo, apesar de respirar desde o berço a atmosphera asphyxiante do romantismo, tenha encontrado na robustez do seu organismo* forças para nunca se deixar invadir pelos miasmas d'essa falsa sentimentalidade. É esta uma prova de alto valor para a avaliação da superioridade *excepcional d'aquelle extraordinario talento./ Devemos a essa doença, eminentemente depressora do systema nervoso, diversas calamidades publicas, e entre ellas a praga interminavel dos poetas sentimentaes e incomprehendidos, faltos de côr e de senso commum, cheios de caspa e de vicios, malandros e esquipaticos, declamadores e ignorantes, que são o phylloxera das nossas secretarias e o oidium tukeri da nossa politica*[15]".

A filosofia superior almejada por Alexandre da Conceição viria a ser encontrada na fórmula positivista. No seu texto de crítica literária "Realistas e Românticos", publicado no periódico *A Evolução*, explana a importância da literatura enquanto instrumento da renovação intelectual em curso, fundamentalmente pela sua conexão com a ciência, sendo "*o traço de ligação natural entre a alta especulação scientifica e o sentimentalismo artistico; o cadinho mysterioso em que a sciencia se transfórma em arte e a arte se converte em sciencia; uma espécie de média arithmetica entre a alta cultura intellectual e as aspirações instinctivas e inconscientes, para o bello e para a verdade*"[16]. Neste sentido, a passagem do Romantismo ao Realismo decorrera, segundo Alexandre da Conceição, naturalmente da evolução do movimento intelectual e da transição de um estado de compreensão metafísica a um estado de compreensão científica. Nesta equação entre Realismo e Positivismo, ao realismo, impessoal, crítico, despreocupado e frio corresponde o

> "*positivismo scientifico, com todo o seu rigor de methodo, com toda a sua indifferença religiosa, com a sua profunda comprehensão do dever e do direito. Toda a obra litteraria é por isso a manifestação artistica de uma philosophia, ás vezes presentida nas suas affirmações geraes pelo auctor, mas em todo o caso revelada na intenção moral da obra, nos seus methodos de observação, nos seus processos de analyse, no caracter das suas syntheses e até na propria fórma litteraria.*

[14] CONCEIÇÃO, Alexandre da – Anarchia d'exame, *op. cit.*, p. 15.

[15] JUNQUEIRO, Guerra; AZEVEDO, Guilherme de – Nota 51 - Pág. 100. *In Viagem á Roda da Parvonia*. Lisboa: Empreza Litteraria de Lisboa, 1879, pp. 217-219.

[16] CONCEIÇÃO, Alexandre da – Realistas e Romanticos, Estudo Litterario a propósito da Comedia do Campo, Scenas do Minho, volume 2º – Amor Divino (estudo pathologico d'uma santa), por Bento Moreno. *A Evolução*, nº 8, Março de 1877.

Entre a escóla romantica e a escóla realista, apenas iniciada entre nós, há por isso a mesma differença fundamental de methodos que existe entre a metaphysica e a philosophia positiva. [...] *A philosophia positiva, como o realismo, partindo da relatividade de todos os nossos conhecimentos e da incapacidade genial da intelligencia humana para a comprehensão de todas as idéas de origem e de essencia, estuda os phenomenos, busca-lhes as leis e as condições da sua producção*"[17].

Na verdade, como afirma Alexandre da Conceição, a realização do Realismo ou Naturalismo positivista ainda não se concretizara, permanecendo como o reconhecimento do sentido para que deveria evoluir a literatura ou a função que ela deveria desempenhar. O Realismo, tal como o compreendem os discípulos de Teófilo Braga, é

> "*uma renovação litteraria mais ou menos consciente e systematica, com intuitos eminentemente scientificos e experimentaes, tendendo a substituir ao velho e impalpavel idéal romantico, collocado fóra do alcance da phenomenalidade realisavel, um novo ponto de vista esthetico, dado pela comprehensão positiva da condições reaes do universo, pela rejeição intransigente de todas as cançadas idéalidades neo-platonicas, pela eliminação de todo o convencionalismo devaneador e dispersivo e pela adopção de todos os resultados definitivamente adquiridos para o patrimonio commum do saber geral pelo estudo consciencioso e despreoccupado dos phenomenos e das leis que os regulam, único objecto das sciencias*". Esse realismo, afirma Alexandre da Conceição, em 1877, permanecia em Portugal mais como "*tendencia inconsciente de alguns escriptores de talento e de forte comprehensão das necessidades reaes do espirito publico, do que uma verdadeira escola litteraria com intuitos e principios perfeitamente definidos e assentes*"[18].

2. O "Modelo de Polémica Portuguesa"

No momento de maior efervescência da sua ação republicana e da sua participação em lutas cívicas, ao lado de intelectuais como Latino Coelho, Elias Garcia, Rodrigues de Freitas, José Falcão, Augusto Rocha, de Magalhães Lima, em publicações como *O Século*, Alexandre da Conceição viria a protagonizar a polémica que marca a segunda etapa do confronto entre as gerações literárias romântica e realista. Desde meados dos anos Setenta, e sobretudo desde a morte de Castilho, em 1875, o romancista Camilo Castelo Branco (1825-1890) tendera a converter-se em paladino da falange em oposição ao Realismo/ Naturalismo, chamando frequentemente os seus opositores para o palco do confronto literário. Desde logo, na edição do *Cancioneiro Alegre*, Camilo Castelo Branco acicatara o ânimo dos representantes da "Ideia Nova", próximos do positivismo e do republicanismo. Não há dúvida de que um dos objetivos centrais de Camilo Castelo Branco é criticar o Realismo emergente, sendo recorrentes os chistes lançados ao longo do *Cancioneiro Alegre* contra a escola realista, mesmo porque, como afirma na "Advertência" ao opúsculo *Os Críticos do Cancioneiro Alegre*[19], a sua intenção

---

[17] IDEM, *Ibidem.*

[18] Cf. CONCEIÇÃO, Alexandre da – Realismo e realistas. *In Notas. Ensaios de Critica e de Litteratura.* Coimbra: Imprensa Academica, 1881, p. 92.

[19] Trata-se da coletânea das respostas de Camilo aos seus opositores, publicadas ao longo de 1879, em *O Sorvete* e *Bibliografia Portuguesa e Estrangeira*, editada em folheto e, posteriormente, incorporada em apêndice à 2ª edição do *Cancioneiro*, em 1887.

fora a de afirmar a modernidade do postergado modo romântico e defender-se dos críticos que o afastavam da atualidade literária só por não adular a moda do realismo francês[20].

Nessa polémica, como assinala Alexandre Cabral, "*digladiavam-se duas atitudes ideológicas: a caducidade das `literaturas oficiais´ (= à defesa da ordem estabelecida), que Camilo representava, e a irreverência da Ideia Nova (= ao desejo e ao querer de estabelecer no país uma nova ordem de coisas, não só no plano da literatura, mas em primeiro lugar nos domínios sociais e políticos), proclamada pelos jovens que se opunham ao romancista*"[21]. Nessa medida, como afirma o mesmo crítico, se os contendores de Camilo tivessem mais maturidade na prática e teoria literária, e mesmo na lide da polémica periodística, ou se os mais distintos representantes de uma tendência literária democrática tivessem considerado que valia a pena entrar no campo de batalha proposto por Camilo, a polémica do *Cancioneiro Alegre* "*poderia ter sido uma reedição da famosa Questão do Bom Senso e Bom Gosto*"[22].

A publicação das paródias romanescas *Eusébio Macário* e *A Corja* constituirá mais um passo numa campanha contra o Naturalismo, prosseguindo, agora, no domínio do romance, a ridicularização da nova escola. É, por isso, na sequência dessa atitude provocatória que surge a polémica que Camilo definiu como "Modelo de Polémica Portuguesa", na troca de artigos com Alexandre da Conceição em 1881. Mais uma vez, embora o pretexto do debate seja objetivamente a publicação de *A Corja*, na verdade, o que motiva a troca de artigos entre o vate das letras e o jovem republicano é, como afirma Alexandre Cabral, "*o entrechoque de duas posições antagónicas quanto ao modo de encarar os problemas da vida nacional*"[23], num renovar do embate ideológico entre "*as forças progressivas e as hostes conservadoras*"[24]. Como acontecera também na polémica do *Cancioneiro Alegre*, a questão literária acabou por ser relegada para segundo plano, servindo apenas de pretexto para a troca insultuosa de epítetos com que se marcava o extremar de posições no conflito entre uma opção política, literária e cultural reacionária ou uma opção democrático-republicana. Com efeito, uma das críticas mais reiteradas por Camilo, na sua apreciação de Alexandre da Conceição, não é tanto o Realismo que este defende, mas o facto de o jovem escritor, contaminado pelas "*bexigas doidas do positivismo*"[25], ter aderido à "*catequese do Sr. Teófilo Braga*"[26]. Mesmo porque, até há pouco tempo, o realismo de Camilo era elogiado por Alexandre da Conceição, quando, ao considerar o romancista como dos "*mais originaes*

[20] "*Rasgaram-me sobre o CANCIONEIRO as cataratas de lama que prenunciam o dilúvio das letras d'aquem e d'além-mar. – Que eu saira a insultar a Ideia Nova no verso e no romance, porque a minha ignorância me vedava as fronteiras que separam o velho romantismo da elaboração dos processos que fotografam a vida a um raio luminoso da ciência. – Ignorância de quê? das misérias indeclináveis que eles chamam as podridões? das lágrimas a que eles dão como lenitivo a gargalhada do velho e safado diabo das lendas? Eu conhecia tudo isso sem expositores franceses. O que eu não podia era atribuir à fisiologia, ao sangue, à fatalidade da raça, o que era da liberdade moral, do espírito, da educação, da consciência, da responsabilidade. Eu ia mais para as lágrimas do que para as náuseas.*", *apud* CABRAL, Alexandre – *Polémicas de Camilo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982, tomo VII, p. 150.

[21] CABRAL, Alexandre – *Polémicas de Camilo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982, tomo VII, p. 106.

[22] IDEM, *Ibidem*.

[23] CABRAL, Alexandre – *Polémicas de Camilo.* Lisboa: Livros Horizonte, 1982, tomo VIII, p. 5.

[24] IDEM, *Ibidem*.

[25] Cf. BRANCO, Camilo Castelo, *apud* CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 18.

[26] Cf. BRANCO, Camilo Castelo, *apud* CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 19.

da litteratura europêa contemporanea"[27], constatava que, em Camilo Castelo Branco, a forma realista se manifestava de forma espontânea e alheia ao cânone positivista.

Apelidando Camilo Castelo Branco de "*o mais inconscientemente realista*" dos escritores contemporâneos, o discípulo de Teófilo Braga afirmara mesmo que o escritor

> "*seria menos assombroso se tivesse sido educado intellectualmente na moderna escóla positiva de philosophia artistica. Assim, alimentado pelo velho espiritualismo moribundo e esteril, é verdadeiramente prodigioso pela vitalidade, pela comprehensão instinctiva dos destinos da arte moderna, pela scintillação do estylo, pela impetuosidade, pela fria dissecação anatomica d'uma individualidade ou de uma situação*"[28].

E continuava, ainda no periódico *A Evolução*, sublinhando que "*Camillo Castello-Branco tem personagens, cuja criação Balsac invejaria e que Flaubert, Alphonse Daudet, Cherbuliez, Droz e Zola seriam incapazes de reproduzir mais vivos nem com mais relevo*"[29]. Mas, no início da década de 80, Alexandre da Conceição, defensor convicto da validade do programa literário realista, no quadro do amplo projeto de reforma social e política da sociedade, não podia perdoar ao eminente romancista a suposição de que as caraterísticas da escola realista "*são feições artificiais e de convenção ao alcance da habilidade palavrosa de qualquer retórico atrasado, e não produtos da profunda transformação intelectual operada nos espíritos modernos pela difusão duma nova filosofia, que está revolucionando a arte, como está revolucionando a política, como está revolucionando a ciência*"[30].

Mas quando Camilo lançara subrepticiamente o repto a Alexandre da Conceição, para que fosse terçar armas com ele, ao incluir, no *Cancioneiro Alegre*, as suas primícias poéticas românticas, sabendo que o escritor renegara esse passado[31] e se demarcara delas, afirmando-se, em *O Século* e em *A Evolução*, como um militante incondicional do Naturalismo e do Positivismo, teria consciência de que esse seria o seu adversário ideal nesta tentativa de descredibilização da teoria naturalista. Suficientemente impreparado para refutar as afirmações de um adversário experiente como Camilo[32] que, no fragor da polémica, sabe jogar magistralmente as cartas da ironia e da falsa ingenuidade, procurando, sempre que possível, desviar-se do seu objetivo principal, enredando o interlocutor em

---

[27] CONCEIÇÃO, Alexandre da – Realistas e Romanticos. *A Evolução*, nº 12, Dezembro de 1877.

[28] IDEM, *Ibidem*.

[29] IDEM, *Ibidem*.

[30] CONCEIÇÃO, Alexandre da, *apud* CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 14.

[31] Alexandre da Conceição explica esse extravio pelo Romantismo como o resultado de uma influência perniciosa do meio; é o que explica no seguinte poemeto, intitulado "Bacharelite", que viria a publicar em *A Folha Nova*, em 21.9.82: "*Eu fui do Romantismo um crente confessado / E dissipei a alma em muito verso errado, / que o tempo, esse coveiro alegre e pachorrento / Lançou assobiando á valla – esquecimento. / Mas como um velho estroina, eu sinto no organismo / ainda a perversão do antigo romantismo.* / [...] *Eu sinto aqui no peito, aqui dentro do seio / O mal do romantismo, o mal do proprio meio / Em que respiro e vivo, o mal do meu paiz, / Que nos dá a feição d'um povo de imbecis, / A ténia do lyrismo, a grande solitária que nos devóra a alma* [...] É elle o cogumello, o proto-organismo, o microcosmo vil do cholera lyrismo, / É elle o phyloxera, a epidemia, o mal, que esti*rilisa e queima a vida nacional*".

[32] Em dado momento, Alexandre da Conceição chega a lamentar que Camilo Castelo Branco use a "*táctica velha e conhecida, de descambar imediatamente para a agressão insultante, convertendo a discussão desde logo num conflito de personalidades*". Cf. CONCEIÇÃO, Alexandre da, *apud* CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 27.

"*incidentes picarescos*"[33]; e suficientemente fiel à sua doutrina para defendê-la até à última palavra, Alexandre da Conceição comparecia como o contendente perfeito para uma polémica que Camilo pôde, aliás, intitular de modelar, na medida em que conseguiu conduzir o adversário até ao ponto de extremar as suas declarações.

Mais do que em qualquer outra publicação, é no desenrolar desta polémica que Alexandre da Conceição ratifica uma cesura dentro do Realismo / Naturalismo, ao apresentar como efetivo o divórcio entre um Realismo, segundo o modelo de Eça de Queirós, e um Realismo Positivista, segundo o modelo de Teixeira de Queirós, considerado "*o mais disciplinado realista da moderna geração de escritores portugueses*"[34], sublinhando que o segundo modelo corresponde a uma realização mais perfeita da renovação literária esperada pelos partidários da fileira democrática.

No empolamento da sua argumentação, Alexandre da Conceição esclarece que, sendo o Realismo o "*positivismo na arte*", a escola realista divide-se em dois grupos literários, representados em Portugal, no romance, "*um pelo Sr. Eça de Queirós outro por Bento Moreno*", que correspondem às duas escolas principais em que se divide a filosofia positivista. E, para tanto, reatualiza a classificação já proposta por Silva Pinto – que, entretanto, se convertera em admirador de Camilo – no folheto *Do Realismo na Arte*, ao denominar aquela divisão do realismo de "*grupo dos psicologistas e grupo dos fisiologistas*"[35]. Mas, para além desta classificação assim esquematicamente estabelecida, o que é significativo é que Alexandre da Conceição, ao considerar a existência dos vários modos realistas, estabelece uma hierarquia segundo a qual o realismo científico ocupa o primeiro plano, relegando para um estatuto menos privilegiado o Naturalismo dito obsceno de Eça ou de Zola. Aquele Naturalismo, que deveria ser unanimemente reconhecido como fórmula literária ideal, seria, então, realista sem ser obsceno, moral sem enfermar do convencionalismo romântico; numa palavra, maximamente científico e republicano. Ora, deste modo, Alexandre da Conceição acaba por lançar mais descrédito sobre os representantes do Realismo do que o próprio adversário, que acusara de pretender, ao publicar *Eusébio Macário e a Corja*, prejudicar a reputação dos romancistas naturalistas portugueses.

No artigo com que pretende fechar o debate, Alexandre da Conceição procura ainda reunir os fragmentos desta pulverização da teoria literária realista, ao recuperar a velha luta entre realistas e românticos e ao pretender conglobar todos os nomes de uma "*ala gloriosa dos dissidentes*"[36], unida contra o inimigo comum. Debalde, tenta, então, atribuir à batalha naturalista o estatuto não só de "*questão capital de crítica de arte*", mas principalmente de representativa de toda "*a grande luta moderna do espírito autoritário, humanista e católico contra a difusão crescente do espírito científico,*

[33] Cf. CONCEIÇÃO, Alexandre da, *apud* CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 37.

[34] Cf. CONCEIÇÃO, Alexandre da, *apud* CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 42.

[35] Cf. CONCEIÇÃO, Alexandre da, *apud* CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 41.

[36] "É contra este inimigo secular do nosso desenvolvimento intelectual que reage Eça de Queirós como romancista, Bento Moreno como literato, Ramalho Ortigão como crítico, Oliveira Martins como historiador e como economista, Rodrigues de Freitas como deputado e como publicista, Antero de Quental e Guerra Junqueiro como poetas, Bordalo Pinheiro como propagandista, Guilherme de Azevedo como folhetinista, Júlio de Matos, Augusto Rocha, Manuel Garcia, Correia Barata, como homens de ciência, Teófilo Braga, como literato, como crítico, como filósofo, como professor, como publicista [,] *como democrata, e tantos outros espíritos ilustres e disciplinados cuja enumeração felizmente já seria longa*.". Cf. CONCEIÇÃO, Alexandre da, *apud* CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 83.

austero e disciplinado da filosofia positiva, que vai revolucionando as consciências e que se acha iniciada em Portugal pelos seus mais juvenis e inteligentes trabalhadores"[37]. Na verdade, o apelo final para converter o Realismo em instrumento privilegiado no "*desenvolvimento intelectual e moral da sociedade portuguesa*" e na contribuição para o "*grande trabalho de emancipação intelectual do espírito europeu*"[38] ecoa como frouxo face às dissidências que Alexandre da Conceição ratificara.

Diante desta argumentação, Camilo só podia regozijar-se por lhe ser dado o mote para recordar o modo como a escola positivista perdera unanimidade e se cindira ela própria em correntes opostas, ou para reivindicar como também legítimo um modelo de realismo que desde sempre praticara. Além de perpetuar, nestes artigos de polémica, a confusão quanto ao intuito da prática realista em *Eusébio Macário* e *A Corja*[39], Camilo Castelo Branco reclama o seu estatuto de mais antigo e avalizado representante de um realismo eclético, avesso ao cientismo naturalista, que vinha praticando desde os anos 50, e de que seria prova o projeto balzaquiano das *Cenas Contemporâneas,* encetado com *A Filha do Arcediago*. E o argumento supremo, na defesa de que todos os modos de Realismo são válidos, é retirado por Camilo da própria teoria tainiana, porque, se o indivíduo está submetido ao meio, todas as obras de arte são justificáveis e o princípio de subordinação artística é arbitrário. Logo, como afirma Camilo, "*Taine, o legislador dos ideais modernos, não me jarreta as pernas para eu me ajeitar ao leito procustiano de mestre Conceição*"[40].

Ora as repercussões desta contenda acabaram por determinar uma inflexão no itinerário de Alexandre da Conceição.

3. Do romantismo ao romantismo

A dicotomia romantismo *versus* realismo viria a impor-se como um dos travejamentos da coletânea póstuma *Outomnaes*, de Alexandre da Conceição, onde Teófilo Braga colige várias composições publicadas na imprensa ainda em vida do autor. Em versos que fazem lembrar a sátira lavrada numa nota à obra de Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueiro, *Viagem á Roda da Parvonia*, referida noutro local, o Romantismo, violentamente coberto de epítetos disfóricos ("*antiga perversão*", "*vírus*", "*mal*", "*ténia*", "*grande solitária*", "*acional malária*", "*microbio banal do cholera lyrismo*"), é responsabilizado pela esterilização da vida nacional. Identificado "*o mal do Romantismo*" com "*o mal do proprio meio, / Em que respiro e vivo, o mal do meu paiz,/ Que nos dá a feição d'um povo de imbecis*", o Romantismo é perspetivado como "*o phylloxera, a epidemia*" que confere ao povo português "*esta feição grotesca,/ O tom sentimental, a linha romanesca, / O olhar á D. Quixote e o ventre á Sancho Pança*", dissolvendo

---

[37] Cf. CONCEIÇÃO, Alexandre da, apud CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 81.

[38] Cf. CONCEIÇÃO, Alexandre da, *apud* CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 82.

[39] O caráter satírico destes romances foi objeto de dúvida pelos contemporâneos de Camilo. Em setembro de 1879, A. de Souza Vasconcellos, em "A Arte", na *Revista Litteraria*, faz a recensão a *Eusebio Macario*. Recorda a expectativa com que o livro era esperado, já que a imprensa anunciara que o escritor "*seguiria no* Eusebio Macario *a eschola e processos de Zola*". Esperado pelos que gostariam de celebrar a conversão de Camilo às "*modernas doutrinas de um realismo nauseativo e asqueroso*" e pelos que pensavam "*regalar-se com a leitura de scenas sensuaes e desbragadas como as do* Crime do Padre Amaro, *e do* Primo Basílio".

[40] BRANCO, Camilo Castelo, *apud* CABRAL, Alexandre – *Op. cit.*, p. 20.

"*tudo o que engrandece a alma d'um paiz:/ Vigor, enthusiasmo, as ambições viris,/ O amor pela justiça e o amor pela verdade...*"[41].

No entanto, noutra composição metapoética do mesmo volume, em que sintomaticamente o sujeito de enunciação assume a voz dos românticos, o confronto entre a estética realista e a estética romântica parece resultar numa vitória da segunda. O poeta começa por caricaturar os bardos realistas, que acusa de vaidade, ambição, corrupção e inconsequência ("*A vossa indignação é pois rhetorica*", "*Para vós a virtude é só theorica*"), e por visar os seus *topoi* ("*Em verso almoçaes ostras e faisões/ Regando com champagne as costelletas.../ Em prosa comeis caldo de feijões.* [...] / *Replectos do ideal feroz, sangrento, / De ser recebedores de comarca* [...] / É por vós que o futuro, esse mysterio, / *Nos abre os seus esplendidos humbraes*"). Em contrapartida, sem que deixem de ser ironicamente caraterizados como "pallidos românticos", "poetas azues", "*Figuras ideaes e desgrenhadas*", "*Sansões do amor*", os românticos são apontados como homens honrados, puros e íntegros, ao mesmo tempo que os seus motivos poéticos são valorizados, quando confrontados diretamente com os seus correspondentes realistas: a sinceridade dos primeiros ("*A forte inspiração dos nossos canticos/ Tornava-nos poetas e briosos*") e a insinceridade dos segundos ("*A vossa indignação é pois rhetorica*"; "*Para vós a virtude é só theorica*"); o idealismo amoroso ("*Era a mulher a inspiração robusta, / O nosso vello d'ouro, o nosso estimulo*"; "*Cantae vós a mulher formosa e santa, / Eterna inspiração de inspirações*") oposto ao cepticismo e aos motivos crus ("*Agora até o amor já nos assusta/ E pegamos do ouro e partimol-o*"; "*Em vez da mulher candida, impolluta, / Adoramos a herdeira tola e rica, / Ou a cocotte chic e dissoluta*"; "*Em quanto a poesia nova canta / As torpes immundicies dos saguões*"). Em jeito de conclusão, pode o autor protestar:

> *Entre o falso e moderno realismo,*
> *Sujo, convencional, emporcalhado,*
> *E o antigo e escalavrado romantismo*
> *Prefiro este por ser mais asseiado.*
>
> É de simples limpeza a questão toda,
> *Uma questão de hygiene e nada mais;*
> *Não quero, para lèr poesia á moda,*
> *Ter primeiro de abrir frascos de saes.*[42]

Esta espécie de balanço final positivo do romantismo traçado por um dos seus mais acérrimos críticos leva-nos a considerar Alexandre da Conceição um dos casos mais assinaláveis de evolução estético-literária no século XIX português. Depois de transitar do sentimentalismo romântico que carateriza *Alvoradas* para a poética de combate e para a poesia positiva que defende em *Notas. Ensaios de Critica e Litteratura*, será levado a reabilitar na fase final da sua reflexão teórica determinados aspetos do lirismo subjetivo romântico.

---

[41] CONCEIÇÃO, Alexandre da – *Outomnaes* (Versos). Porto: Imprensa Portugueza, 1891.

[42] CONCEIÇÃO, Alexandre da – Versos d'um caturra. *In Outomnaes* (Versos). Porto: Imprensa Portugueza, 1891, pp. 7-10. Disponível em http://e-poeticae.com/index.php/autor/texto/13/14/0/5.

Referências bibliográficas

A Alma Nova por Guilherme d'Azevedo (Impressões de leitura). *O Paiz*, nº 494, 6-9-1874, pp. 1-2.

A morte de D. João. Poema por Guerra Junqueiro. *O Paiz*, nº 417, 31-5-1874, pp. 1-2.

Anarchia d'exame. *Litteratura Occidental*, nº 1, 1877, pp. 7-9.

Bacharelite. *Chronica Moderna*, nº 8, 20-2-1881, pp. 120-121.

Bibliographia. *O Positivismo*. 1879, vol. II, pp. 311-316.

CABRAL, Alexandre – *Polémicas de Camilo*. Lisboa: Livros Horizonte, tomos VII e VIII, 1982.

Canticos da Aurora por Narciso de Lacerda [...]. *Bibliographia Portuguesa e Estrangeira*. Ano 2, nº 4, 1880, pp. 64-65.

CONCEIÇÃO, Alexandre da – *Alvoradas*. Porto: Typographia de Francisco Gomes da Fonseca, 1866.

Contos singelos, por Gabriel Pereira. – *Comedia do Campo*, por Bento Moreno. – *Conversão de São Paulo*, por José Romano. *A Evolução*, nº 3, Dezembro de 1876, pp. 22-24.

Impenitente. *O Intermezzo*. Ano 1, nº 4, 26-12-1889, pp. 3-4.

Introducção. *A Evolução*, nº 1, Novembro de 1876, pp. 1-2.

JUNQUEIRO, Guerra; AZEVEDO, Guilherme de – Nota 51 - Pag. 100. *In Viagem á Roda da Parvonia*. Lisboa: Empreza Litteraria de Lisboa, 1879, pp. 217-219.

LACERDA, Narciso de – [Critica]. *In Os Canticos da Aurora e a Critica*. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira Editor, 1880, pp. 43-51.

Notas. Ensaios de Critica e de Litteratura. Coimbra: Imprensa Academica, 1881.

Outomnaes (Versos). Porto: Imprensa Portugueza, 1891.

PIMENTEL, Alberto – [Cartas]. *In Nervosos, lymphaticos e sanguineos*. Porto: Typographia de Antonio José da Silva Teixeira, 1872, pp. 73-82; 95-104; 121-132.

RIO NOVO, Isabel – *A missão social da poesia. Teorizações poéticas em Portugal e suas orientações francesas*. Maia: Edições ISMAI, 2008.

RIO NOVO, Isabel; VIEIRA, Célia – Textos teóricos do Romantismo literário nos periódicos portuenses: do Repositório Literário (1834-1835) à Grinalda (1855-1869). *In Actas do Porto Romântico*. Porto: UCE-Porto; CITAR, 2012, vol. II, pp. 67-84.

VIEIRA, Célia – *Teoria do romance naturalista ibérico e sua orientação francesa*. [S.l.; s.n.], 2003. Tese de doutoramento apresentada a Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

AGUSTINA BESSA-LUÍS: REPRESENTAÇÕES ROMÂNTICAS DO PORTO

Maria do Carmo Cardoso Mendes[1]

1. A ligação profunda de Agustina Bessa-Luís à cidade do Porto é um facto biográfica e literariamente incontornável. Não me concentrarei no vínculo entre a vida da escritora e a cidade do Porto. De igual modo, não abordarei a influência de Raúl Brandão sobre Agustina, pois ela foi já tratada por Álvaro Manuel Machado[2], sustentando que este escritor "*traz consigo a herança romântica camiliana, mais a estética finissecular do pós-simbolismo, mais a leitura dum autor estrangeiro do século XIX que, parece-me, igualmente influenciou Agustina de maneira decisiva, desde o início: Dostoievski*". Fixando-se no romance publicado por Agustina em 1979, *Fanny Owen,* Álvaro Manuel Machado mostra como ele "*reflecte uma dupla herança romântica: em primeiro lugar, a nível do género, híbrido, entre a ficção, a biografia e o ensaio literário; em segundo lugar, pela importância dada a Camilo, quer como escritor, quer como personagem, ambos vistos através de elementos do imaginário romântico alemão, com referências precisas a, por exemplo, Hölderlin*"[3].

O que tratarei é a presença desta cidade na obra literária de Agustina. Procurarei evidenciar três aspetos: 1º – o Porto no percurso de algumas personagens agustinianas; 2º – o imaginário romântico da cidade, evidente em romances como *Fanny Owen*, *Os Espaços em Branco*, *Os Meninos de Ouro* e *A Quinta Essência*; 3º – o valor concedido à paisagem, romanticamente moldada, na qual os jardins ocupam um lugar privilegiado.

2. No ensaio "A ordem da ficção e a desordem da realidade" (a propósito de *Fanny Owen*), sustenta Maria do Carmo Castelo Branco[4] que neste texto de Agustina:

> "[...] é a recriação do ambiente romântico portuense que afinal se retém, transformando Vilar do Paraíso ou a quinta do Lodeiro em simples lugares ou acessórios, episódios fortuitos de um grande todo – o espaço de Camilo. Esse espaço manifesta-se de várias maneiras: por vezes, através da descrição de dois dos quartos em que o escritor habitou, um, na ant*iga rua da Fábrica do Tabaco*

---

[1] Universidade do Minho – mcpinheiro@ilch.uminho.pt

[2] MACHADO, Álvaro Manuel – Agustina Bessa-Luís: da herança romântica a Marguerite Yourcenar. *In Do romantismo aos romantismos em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1996, pp. 149-150.

[3] MACHADO, Álvaro Manuel – Agustina Bessa-Luís: da herança romântica a Marguerite Yourcenar. *In Do romantismo aos romantismos em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 152.

[4] CASTELO BRANCO, Maria do Carmo – A ordem da ficção e a desordem da realidade (a propósito de *Fanny Owen*). *In* Ponce de Leão, Isabel, org. – *Estudos agustinianos*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008, p. 220.

> [...], *o outro numa casa da rua de Santa Catarina, 'amplo quarto, com mobília folheada e duas gravuras da escola romântica, medas de rosas e de mulherzinhas que espirravam saúde e a coriza das rosas talvez'"*.

Se os passeios de Camilo permitem uma reconstituição de alguns espaços da topografia portuense, o percurso de Agustina no romance de 1979 recupera esse imaginário romântico do escritor oitocentista. O ambiente romântico do Porto é omnipresente. No primeiro encontro entre Camilo e o ultra-romântico José Augusto Pinto de Magalhães, o Porto é descrito como uma cidade que desencanta o amigo e o leva a mudar-se para a capital. No Porto "*triunfava uma boémia inteligente, byroniana, com mais coletes do que ideais, com mais prosápia do que novidade.* [...] *Desiludido com essa turba de românticos quase todos picados de donjuanismo capaz de sacrificar-se a um dote do Pará ou dum bacalhoeiro da Rua Nova de São João, José Augusto caiu na capital*"[5].

Embora inserido numa outra temporalidade, a dos anos que antecedem o 25 de abril de 1974, José Carlos Pessanha, o protagonista do romance *A Quinta Essência*, é designado, durante a sua existência no Porto, como "*um romântico moderado*"[6]. Já em Macau, continuará a manifestar uma índole romântica na conquista de Iluminada.

Se o Porto não impressiona Camilo favoravelmente, Agustina dá conta em *Fanny Owen* dessas impressões negativas sobre aquela "*pesada cidade de mercadores e folhetinistas. O Porto estava cheio de mocidade brejeira, de burgueses gordos e sonolentos, de conventos e de janotas excêntricos*"[7].

De facto, a escritora realça as sensações negativas experimentadas por Camilo no Porto, considerado que era provável que este "*sentisse a repulsa da cidade que, mais do que desprezá-lo, o ignorava*"[8].

Mais tarde, todavia, Agustina viria a afastar-se desta visão camiliana da cidade, afirmando em *Jóia de Família* (primeiro romance da trilogia *O Princípio da Incerteza*) que:

> "*Conhecer o Porto não é coisa de agência de viagens. Nem de escritores também. Camilo Castelo Branco fez muito mal ao Porto, mostrando-o como uma fortaleza de brasileiros e um alegrete de mulheres vestidas de seda cor de pulga e apaixonadas por uma sobrecasaca. Não é assim. Ainda hoje há quem se refere ao Porto empregando o tom camiliano e correndo o risco de ser tolo*"[9].

Talvez esta mudança de posição possa explicar-se pelo facto de *Jóia de Família* ser uma narrativa centrada em mutações permanentes: nas vidas das personagens e na perceção do espaço. Neste plano, Agustina mostra-se mais interessada em evocar o modo como a paisagem foi transformada. Por isso, o que o romance revela é sobretudo um universo humano e vegetal perdido: "*Muitos dos jardins privados desapareceram para dar lugar a imóveis com elevadores e garagens subterrâneas.* [...] *Era perigoso sair à noite e a velha Baixa ficou deserta, e os cafés fechados. O Porto boémio desapareceu*"[10].

---

[5] BESSA-LUÍS, Agustina – *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editora, 1979, p. 10.

[6] BESSA-LUÍS, Agustina – *A quinta essência*. Lisboa: Guimarães Editores, 1999, p. 45.

[7] BESSA-LUÍS, Agustina – *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editora, 1979, p. 12.

[8] BESSA-LUÍS, Agustina – *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editora, 1979, p. 13.

[9] BESSA-LUÍS, Agustina – *O princípio da incerteza. Jóia de família*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001, p. 79.

[10] BESSA-LUÍS, Agustina – *O princípio da incerteza. Jóia de família*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001, p. 70.

Esta transformação do espaço e das personagens torna-se ainda mais evidente no segundo romance da trilogia, intitulado *A Alma dos Ricos*: após a descrição dos hábitos de luxo e de ostentação de uma família de banqueiros portuenses, a narradora conclui com uma afirmação que determina o distanciamento entre uma representação romântica do Porto e uma visão contemporânea da cidade: "*Não tinham nada que ver com o Porto de Júlio Dinis e de Camilo*"[11].

Pode então dizer-se que a descrição do Porto em Agustina é, com frequência, a evocação do passado da cidade. Assim se verifica também no romance *As Relações Humanas,* onde a escritora insiste na lembrança de uma cidade que deixou de ter alguns dos elementos da sua identidade oitocentista:

> "*Dantes, quem não exportava vinhos era fanqueiro ou ourives; essa tradição dum mundo mais seguro de câmbios, de alianças maduramente pensadas, de contribuições para as ordens religiosas* [...], *essa tradição, dizia eu, extraviou-se bastante. No entanto, o Porto é, como qualquer cidade do mundo* [...] *um burgo cheio de segredos.* [...] *Em nenhuma parte como no Porto se encontra a nata da raça europeia, com a sua sensibilidade por definição avessa às novidades e ao escândalo, com a sua arte de dialogar e que se subentende no ritmo do negócio*"[12].

Esta constatação das metamorfoses vividas pela cidade justifica porventura uma memória nostálgica do Porto, também presente na obra *As Relações Humanas*. Aí, a antropomorfização da natureza concorre para uma evocação mais pungente da cidade, ou mais precisamente de uma rua, significativamente chamada Rua da Saudade:

> "*Era um desses lugares que o Porto conserva por esquecimento, soalhentos porém tristes, com azulejos cor de besouro nas fachadas e alguns jardins assentes em terra que chora constantemente água viva*. [...] *Há na sombra escorregadia desses passeios em cunha a alma do burgo velho, de negociantes e capitães mercantes cujas filhas aprenderam canto*"[13].

O desconforto manifestado por Agustina com transformações da cidade torna mais expressiva uma certa evocação romântica. Em *Jóia de Família*, a descrição da casa da família Roper recorda esses lugares solitários e algo sombrios tão caros ao Romantismo: "*A casa estava erguida num lugar alto e pedregoso, rodeada por jardins em que predominavam as japoneiras. Havia camélias todo o ano e também jasmins do cabo*"[14].

Romântica é também, em *Fanny Owen,* a descrição do quarto que Camilo Castelo Branco ocupa em 1850 na Rua de Santa Catarina com a "*mobília folheada e duas gravuras da escola romântica, medas de rosas e de mulherzinhas que espirravam saúde e a coriza das rosas, talvez*"[15]. Neste mesmo romance, não é apenas o ambiente romântico que Agustina recupera. Destacam-se ainda aquelas personagens que se encontram no universo camiliano e que constituem "*figuras paradigmáticas da atmosfera camiliana, ou pela sua ligação, mais ou menos próxima, à vida de Camilo* [...]*, ou se tornaram símbolos de um pensamento trágico/romântico como acontece com Jorge Artur de Oliveira*

---

[11] BESSA-LUÍS, Agustina – *O princípio da incerteza. A alma dos ricos*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002, p. 336.

[12] BESSA-LUÍS, Agustina – *As relações humanas*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001, p. 115.

[13] BESSA-LUÍS, Agustina – *As relações humanas*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001, p. 411.

[14] BESSA-LUÍS, Agustina – *O princípio da incerteza. Jóia de família*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001, p. 80.

[15] BESSA-LUÍS, Agustina – *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editora, 1979, p. 40.

Pimentel – cujo suicídio de amor merecerá do escritor várias referências em obras variadas; ou ainda Vieira de Castro"[16]. Romântica é também a figura de Manuel Negrão: "*era grande no corpo e na alma. Tinha a lentidão dos surdos e, sobretudo, o silêncio que o envolvia incluía-o na galeria dos românticos por abstinência*"[17].

Todavia, é a personagem de José Augusto que merece uma atenção mais detalhada na sua filiação romântica: leitor assíduo de Byron, o seu perfil camiliano é recuperado por Agustina numa imagem paródica, "*como byroniano como cinco por cento dos janotas portuenses.* [...] *Byron é a moda*"[18]. Sublinhe-se esta identificação entre figuras byronianas e figuras de janotas, cujo propósito será o desmerecimento daqueles que, almejando imitar Byron, acabam apenas por manifestar a dimensão superficial do byronismo, traduzida no cuidado extremo com a aparência e com a indumentária.

As referências ao poema byroniano *Don Juan* (a leitura favorita de José Augusto) asseguram também a filiação romântica desta personagem, que, na visão de Camilo, novamente recuperada por Agustina, "*Imagina-se D. João, ou Hamlet*"[19].

José Augusto surge então como uma personagem em grande medida moldada pelo ambiente romântico da cidade em que viveu. Torna-se por isso oportuna uma reflexão sobre cenários.

Como é sabido, desde o Romantismo a representação da paisagem ocupa um lugar preponderante nos diversos géneros literários. O carácter ornamental e decorativo da paisagem dá lugar, entre os românticos, ao "ênfase naquilo que poderíamos designar de 'assinatura da natureza'", que se torna "*uma crescente fonte de poder imaginativo e sentido emocional*"[20].

No contexto da poesia romântica que valorizou o elemento paisagístico, deve assinalar-se a obra do inglês William Wordsworth (1770-1850), que "*originou uma nova sensibilidade*" ao entender a natureza "*como fonte de estímulos e exemplos para a imaginação*"[21]. Creio que Agustina compreendeu essa "nova sensibilidade" com que a poesia romântica encarou a natureza e, tal como os românticos, viu nela uma poderosa fonte de estímulo, sobretudo daqueles que se prendem com os poderes da imaginação. É neste contexto que os jardins do Porto adquirem relevância em vários romances da escritora. Em *Os Espaços em Branco*, a descrição de um jardim particular da cidade mostra que a análise da sua vegetação, longe de ser unicamente um objeto de fruição estética, exerce um poder muito forte sobre as crianças da família, em particular sobre uma das personagens principais. O cenário evoca o *locus horrendus* romântico e a sua humanização

[16] IDEM, *Ibidem*.

[17] IDEM, *Ibidem*, p. 17.

[18] IDEM, *Ibidem*, p. 23.

[19] IDEM, *Ibidem*, p. 65.

[20] PIRES, Maria João – Percursos românticos pela paisagem vitoriana: alguns exemplos. *In* BUESCU, Helena Carvalhão; [*et al.*], org. – *Corpo e paisagem românticos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004, p. 371.

[21] BASTOS, Mário – Da paisagem habitada pelo corpo ao corpo enquanto paisagem: uma leitura de William Wordsworth e de Walt Whitman. *In* BUESCU, Helena Carvalhão; [*et al.*], org. – *Corpo e paisagem românticos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004, p. 157.

contribui de modo determinante para o incremento do sentimento de temor de Lopo, que o acompanhará durante toda a sua vida:

> "*Era escuro lá dentro, escuro como os jardins mais tristes do velho Almeida. Era um jardim 'à Porto', com muitas japoneiras.* [...] *Havia medos no jardim. O pequeno Lopo apreciava estes medos com toda a sua coragem de cinco anos. Mas era preciso que o irmão estivesse ao pé e lhe desse a mão para atravessarem o bosque dos brincos-de-princesa ou a alameda das tílias*"[22].

A associação íntima entre o homem e o ambiente natural e a influência que a paisagem exerce sobre uma personagem são também explícitas no romance *Os Meninos de Ouro*. Como assinala Álvaro Manuel Machado[23], "*Não é por acaso que a segunda parte do romance* [*Os Meninos de Ouro*] *se intitula 'O pinheiro-chorão', referindo-se à imagem obsessiva dum pinheiro do jardim da vivenda nos arredores do Porto onde José Matildes passa a infância. O pinheiro-chorão atravessa toda a sua vida como imagem supremamente protectora*". Com efeito, o amparo emocional que esta árvore proporcionou à criança prolonga-se na idade adulta, como pode concluir-se do seguinte fragmento textual: "*Debaixo do pinheiro-chorão, ele sentia-se como um homem a quem nada era negado: força, beleza, sentidos ligeiros e penetrantes, o poder de voar e de derrubar tudo o que fosse contrariedade*"[24].

3. Os jardins concorrem, de facto, para uma representação romântica do Porto em Agustina. Em vários romances, a narradora refere a influência que os jardins ingleses tiveram na construção de jardins portuenses e faz alusão à figura do arquiteto William Chambers. Nascido em Gotemburgo, em 1723, e falecido em Londres, em 1796, Chambers foi um arquiteto neoclássico que introduziu em Inglaterra o estilo chinês de construção de um jardim. A sua influência sobre a arquitetura paisagística romântica foi notável. Os jardins ingleses do século XIX, ou, mais precisamente, os jardins anglo-chineses, caracterizavam-se pela existência de pequenos bosques em amplas extensões verdejantes e profusão de árvores. Insistindo na irregularidade – que acompanhava a própria irregularidade dos espaços naturais – e na ausência de simetria dos percursos, estes jardins eram concebidos "*pour parler aux senset à l'âme, pour fournir ces impressions vives et vibrantes propres à soutenir la rêverie*"[25]. O jardim inglês, "*avec ses bosquets, ses allées sinueuses*", é um lugar propício ao sonho; é ainda "*le refuge de l'amour tendre et voluptueux*"[26].

A descrição do jardim portuense da casa dos Pessanha, neste romance, projeta uma imagem pretérita de uma família que perde grande parte do seu património, após a revolução de abril de 1974, mas que vive ancorada na ansiedade de ostentar publicamente luxo e conforto económico. O jardim desempenha, neste âmbito, um papel privilegiado e a sua descrição não pode deixar de recordar aquela

---

[22] BESSA-LUÍS, Agustina – *O princípio da incerteza. A alma dos ricos*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002, p. 11.

[23] MACHADO, Álvaro Manuel – Agustina Bessa-Luís: da herança romântica a Marguerite Yourcenar. *In Do romantismo aos romantismos em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p, 163.

[24] BESSA-LUÍS, Agustina – *Os meninos de ouro*. Lisboa: Guimarães Editora, 1983, p. 111.

[25] GIRAUD, Yves – La rêverie dans le jardin. *In* AA.VV. – *Romantismo – da mentalidade à criação artística*. Sintra: Instituto de Sintra, 1986, p. 69.

[26] GIRAUD, Yves – La rêverie dans le jardin. *In* AA.VV. – *Romantismo – da mentalidade à criação artística*. Sintra: Instituto de Sintra, 1986, p. 73.

imagem dos jardins à inglesa antes referida. Ao mesmo tempo, o cenário retoma o *topos* romântico da harmonia entre o entorno físico e os estados emocionais de várias gerações da família:

> "*O parque de japoneiras do jardim dos Pessanha era um dos orgulhos da cidade. A sua floração era tão ritual que havia camélias todo o ano. Começava em Setembro com uma espécie singela e perfumada e acabava em Agosto com os pequenos cálices rosados. Era um jardim antigo onde a praga dos agapantos se instalou mais tarde, trazida pelos jardineiros municipais, em geral varredores e podadores e inimigos da espécie floral mais impúdica.* [...] *O jardim dos Pessanha* [...] *teve influência na vida dos jovens*"[27].

Assinale-se a coincidência com o tipo de jardim inglês, moldado pelo chinês, numa outra reflexão da autora:

> "*A ideia que se encontra nos jardins ingleses de fazer uma plantação que permita a floração das espécies durante o ano inteiro, é também uma ideia chinesa.* [...] *Chambers previne da dificuldade que há em construir um jardim chinês, tanto ele deve ao génio da improvisação e ao conhecimento perfeito do espírito humano*"[28].

No romance *Prazer e Glória*, Agustina recupera este cenário da arquitetura paisagística inglesa do Romantismo, muito embora não deixe de observar as diferenças que, por força da construção desenfreada, rapidamente se criaram entre alguns jardins portuenses e os seus inspiradores ingleses:

> "*João habitava na freguesia de Lordelo do Ouro, lugar não há muito tempo ermo em que se traçou o caminho da Foz, arborizado e percorrido pelos eléctricos amarelos. Em pouco tempo rasgaram-se as avenidas nobres e construíram-se vivendas luxuosas. A Marechal e a Boavista ficaram a significar a refrega com que a cidade trata a província, e as famílias mais desafogadas edificaram ali as suas moradias, algumas de grande fachada e com jardins bem tratados. Não tinham, é certo, a confortável graduação dos jardins ingleses, com as suas japoneiras e rododendros escoceses, mas apresentavam uma boa visão do parque em miniatura, tendo árvores de fruto em profusão, porque o Porto é calculador mesmo quando é poeta*"[29].

Em *A Quinta Essência*, recupera a narradora a missão de que Chambers se incumbiu:

> "*O jardim inglês de 1720 a 30 tirou o seu modelo do jardim chinês. William Chambers, um arquitecto inglês do século XVIII, pôde trazer para a Europa uma estimativa do jardim chinês em todo o pormenor.* [...] *O jardim chinês tem uma composição teatral e está construído no intuito de produzir uma diversidade de cenas. As cenas são de três categorias: risonhas, terríveis e encantadoras.* [...] *sucedem-se os contrastes, necessários à expansão dos sentidos, e as cenas deliciosas, de lagos tranquilos e flores raras, aparecem, fazendo a distribuição dos jogos de luz e de cor*"[30].

Em *As Fúrias* (texto originalmente publicado em 1977), reencontramos este fascínio pela descrição de jardins particulares do Porto que seguem o modelo do jardim inglês do Romantismo. Ao mesmo

---

[27] BESSA-LUÍS, Agustina – *A quinta essência*. Lisboa: Guimarães Editores, 1999, p. 7.

[28] BESSA-LUÍS, Agustina – *A quinta essência*. Lisboa: Guimarães Editores, 1999, p. 294.

[29] BESSA-LUÍS, Agustina – *Prazer e glória*. Lisboa: Guimarães Editora, 1988, p. 9.

[30] BESSA-LUÍS, Agustina – *A quinta essência*. Lisboa: Guimarães Editores, 1999, p. 293.

tempo, a referência a John Constable (profundo inspirador dos pintores românticos) constitui uma homenagem à representação da paisagem na pintura romântica inglesa:

> "*A casa de Olga* [...] *tinha também estátuas no jardim.* [...] *Era um jardim quase grandioso, com grande soma de árvores mais próprias para um parque inglês, do que para ensombrar dois quarteirões daquele burgo onde se implantavam os corredores das ilhas. No Porto há essa paisagem de Constable metida dentro de muros coroados de fundos de garrafas partidas*"[31].

4. Em jeito breve conclusão, recupero dois tópicos que devem ser sublinhados.

Primeiro tópico: em *Fanny Owen*, Agustina retrata o Porto camiliano e proporciona ao leitor uma viagem por lugares que marcaram vivências do escritor romântico. Em José Augusto, observa traços de uma personagem moldada pelo ambiente saturado de byronismo; nos lugares retratados, destaca a componente romântica.

Segundo tópico: na recriação de um certo ambiente romântico do Porto, os jardins ocupam um lugar preponderante:

Não creio que o valor concedido pela narradora a jardins (privados em primeiro lugar, mas também públicos) seja indissociável de uma certa nostalgia romântica do "espírito do lugar". Em si mesmos, os jardins urbanos são para Agustina lugares com alma, como sustenta no *Caderno de Significados:*

> "*Os jardins foram e serão a alma das cidades. E também de quem mora nelas. São lugares que prendem o coração às virtudes domésticas, porque nos jardins a criança brinca, os jovens namoram e os velhos descansam.* [...] *Jardins históricos, jardins de passagem, outros com tristezas como aves suspensas na luz do meio-dia. Quem não teve um jardim, público ou privado, na sua infância, será um doente das suas próprias memórias. O jardim é o princípio e o fim, o Éden e o Gethsémani*"[32].

Lida à luz de outras narrativas, esta reflexão sobre o papel dos jardins na existência humana contém uma componente de romantismo da própria descrição. O Porto não é para Agustina apenas uma memória nostálgica do passado; mas essa memória existe e o passado rememorado é o do Romantismo da cidade.

Bibliografia

BASTOS, Mário – Da paisagem habitada pelo corpo ao corpo enquanto paisagem: uma leitura de William Wordsworth e de Walt Whitman. *In* BUESCU, HelenaCarvalhão; [*et al.*], org. – *Corpo e paisagem românticos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004, pp. 157-164.

BESSA-LUÍS, Agustina – *A quinta essência*. Lisboa: Guimarães Editores, 1999.

BESSA-LUÍS, Agustina – *As chamas e as almas. Romances. Cr*ónica do Cruzado *Osb. As f*úrias. Lisboa: Guimarães Editores, 2007.

BESSA-LUÍS, Agustina – *As relações humanas*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001b.

BESSA-LUÍS, Agustina – *Caderno de significados*. Lisboa: Guimarães Editores, 2013.

BESSA-LUÍS, Agustina – *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editora, 1979.

BESSA-LUÍS, Agustina – *O princípio da incerteza. A alma dos ricos*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

[31] BESSA-LUÍS, Agustina – *As chamas e as almas. Romances. Crónica do Cruzado Osb. As fúrias.* Lisboa: Guimarães Editores, 2007, p. 256.

[32] BESSA-LUÍS, Agustina – *Caderno de significados*. Lisboa: Guimarães Editores, 2013, pp. 78-79.

BESSA-LUÍS, Agustina – *O princípio da incerteza. Jóia de família*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001a.
BESSA-LUÍS, Agustina – *Os meninos de ouro*. Lisboa: Guimarães Editora, 1983.
BESSA-LUÍS, Agustina – *Prazer e glória*. Lisboa: Guimarães Editora, 1988.
CASTELO BRANCO, Maria do Carmo – A ordem da ficção e a desordem da realidade (a propósito de *Fanny Owen*). *In* Ponce de Leão, Isabel, org. – *Estudos agustinianos*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008, pp. 217-224.
GIRAUD, Yves – La rêverie dans le jardin. *In* AA.VV. – *Romantismo – da mentalidade à criação artística*. Sintra: Instituto de Sintra, 1986, pp. 65-87.
MACHADO, Álvaro Manuel – Agustina Bessa-Luís: da herança romântica a Marguerite Yourcenar. *In Do romantismo aos romantismos em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1996, pp. 149-155.
PIRES, Maria João – Percursos românticos pela paisagem vitoriana: alguns exemplos. *In* Buescu, Helena Carvalhão; [*et al.*], org. – *Corpo e paisagem românticos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004, pp. 371-381.

A HARPA (1873-1876): UMA REVISTA LITERÁRIA DO PORTO OITOCENTISTA

Elsa Pereira[1]

O estudo sistemático dos nossos periódicos oitocentistas – e particularmente os do Porto – é uma tarefa muitas vezes árdua, pelo simples facto de as nossas bibliotecas não terem conseguido formar coleções completas dos muitos títulos que vieram a lume na altura. Já em 1843 o responsável pela Real Biblioteca Pública do Porto, João Nogueira Gandra, se queixava, no catálogo da exposição inaugurada a 19 de agosto, do generalizado incumprimento no depósito legal das publicações que deveriam chegar àquela instituição. E não eram poucas.

Em artigo intitulado "Jornais e revistas do Porto no tempo de Camilo", Francisco Ribeiro da Silva analisou já a "floresta viçosa" dos periódicos portuenses, sobretudo na segunda metade de Oitocentos, concluindo que, além das folhas generalistas então existentes, "*os títulos dedicados às ciências e à filosofia, às artes e às letras, à literatura e ao teatro são numerosos e constituem um bom argumento contra aqueles que julgavam o Porto como cidade em que a intelectualidade se dava mal*"[2].

Um dos periódicos portuenses mais raros e difíceis de encontrar nas bibliotecas é precisamente *A Harpa: Revista Litteraria*, que se publicou no Porto entre 1873 e 1876, e que já em 1919 era dada, por António Lança, como uma consumada raridade bibliográfica[3]. Não existe qualquer exemplar na Biblioteca Nacional, nem na Biblioteca Municipal do Porto, nem em qualquer outra biblioteca pública. No nosso país, é possível apenas encontrar uma coleção incompleta no Museu João de Deus (em Lisboa)[4], e o único exemplar integral que chegou aos nossos dias está à guarda da Biblioteca de S. Marco, em Veneza, onde se encontra depositado o espólio de Joaquim de Araújo (o diretor d'*A Harpa*, que entre 1888 e 1916 foi cônsul português em Génova e amigo pessoal do antigo bibliotecário da Marciana, Emilio Tèza).

---

[1] FCT (bolseira de pós-doutoramento SFRH/BPD/92155/2013); investigadora do CLUL (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa); colaboradora do CITCEM (Faculdade de Letras da Universidade do Porto).

[2] SILVA, Francisco Ribeiro da – Jornais e revistas do Porto no tempo de Camilo. *Bibliotheca Portucalensis*. Porto, [s.n.]. II, 5 (1990), p. 50.

[3] Vd. LANÇA, A. – A Harpa: recordações da mocidade. *O Tripeiro*. Porto: [s.n.]. II, 6 (114) (1919), p. 119.

[4] Esta coleção foi recentemente enriquecida com fotocópia dos números em falta, a partir da reprodução que providenciei junto da Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. A mesma cópia foi também disponibilizada à BPMP, em versão integral.

Tinha aquele poeta e crítico penafidelense apenas quinze anos de idade, quando fundou a revista, em parceria com Manuel de Carvalho Monteiro Guimarães Júnior e José Pereira de Sampaio, seu colega no Liceu do Porto e que, anos mais tarde, haveria de lembrar assim o saudoso periódico juvenil:

> "[...] *que arranque de mocidade! Oh o bom tempo que passou! Lembrar-se-hia o Joaquim de Araujo das maravalhas litterarias do que essas linhas escrevia e com que elle cuidadosamente brindava os évos em gazeta esquecida onde tripudiavam todos, Maximiano de Lemos, Accacio Antunes e outros que taes?*"[5]

Segundo António Lança, teria sido aliás no estabelecimento comercial do pai de José Sampaio – com porta aberta no nº 414 da Rua do Bonjardim – que inicialmente se formara a ideia de criar uma revista, entre os estudantes que, todas as tardes, depois das aulas, se reuniam à entrada da padaria[6]. Assim foi ganhando forma o ambicioso projeto de meia dúzia de rapazes, que logo estabeleceram redação no nº 86 da Rua da Duquesa de Bragança[7], até que, a 29 de maio de 1873, aparecia o primeiro número d'*A Harpa*, em formato pequeno, a duas colunas.

Seria o primeiro de 26 números, distribuídos por duas séries irregularmente publicadas entre 1873 e 1876 e que foram saindo com número variável de páginas, embora predominantemente com oito, na Série I, passando depois, na Série II, a concentrar um maior número de páginas em cada fascículo[8]. Começou por imprimir-se "*em typo cansado e papel barato na typographia Coelho Ferreira, n'esse tempo ao fundo da rua das Taypas, esquina da de Bellomonte*"[9], transitando depois, a partir do nº 10, para a Imprensa Literário-Comercial (da Rua do Bonjardim). Vendia-se à razão de 40 réis por cada número avulso, enquanto as subscrições eram assinadas na livraria Progresso (da Rua do Almada) e na Chardron (aos Clérigos), pela quantia de 600 réis, para uma série de vinte números[10].

Sem um programa definido, vinha então a lume *A Harpa*, apresentando-se, logo desde o início, como um projeto eminentemente literário, embora convocando vários géneros textuais – desde os literários propriamente ditos (tanto em prosa como em verso), até uma série de trabalhos de crítica literária[11],

---

[5] BRUNO – *Portuenses Illustres*, III. Porto: Livraria Magalhães & Moniz Editora, 1908, p. 196.

[6] Vd. LANÇA, A. – *Op. cit.*, p. 119.

[7] Aí se manteria até ao final, apesar de uma breve passagem pelo nº 65 da Rua das Taipas, onde se fixou entre a publicação dos n.os 4 e 9 da Série I.

[8] Os números mais pequenos d'*A Harpa* saíram com apenas 4 páginas, enquanto o maior teve nada menos do que 32. A alteração na estratégia editorial dos últimos fascículos é justificada por Joaquim de Araújo, no Expediente do nº 5 da Série II: "*O atrazo em que se acha esta publicação e o desejo que temos de que ella entre de novo em dia num pequeno lapso de tempo, obrigam-nos a introduzir na* Harpa *uma ligeira modificação que não prejudicando os nossos assignantes póde fazer com que em breve acompanhemos o movimento literario do paiz. Tal modificação consiste em distribuir pelo menór numero possivel de numeros as 160 paginas, de que deve constar a segunda serie da Harpa (vinte numeros de oito paginas)*". As atribulações que marcaram a reta final da publicação impossibilitariam, no entanto, o cumprimento desta promessa, terminando a Série II abruptamente, no nº 6, com apenas 84 páginas.

[9] LANÇA, A. – *Op. cit.*, p. 119.

[10] Vd. *A Harpa: Revista Litteraria* (dir. Joaquim d'Araujo). Porto: [s.n.]. I, nº 1 (1873), p. 8. Ao longo do trabalho, sempre que remetermos para esta revista, indicaremos apenas a respetiva série, número e página.

[11] E.g. artigo de Teófilo Braga sobre a Dinamene camoniana (II, nº 1, pp. 2-3); artigo de Joaquim de Vasconcelos sobre a receção camoniana na Alemanha (II, nº 1, pp. 3-4); artigo de Adolfo Coelho sobre os contos de Trancoso (II, nº 2, pp. 11-14; nº 3, pp. 19-22); "Considerações sobre litteratura", de Simões Dias (II, nº 3, p. 17; nº 5, p. 42); artigo de Teófilo Braga, sobre

recensões[12] e notas bibliográficas, bem como artigos filosóficos[13]e históricos (sobre factos[14], personalidades[15] ou património[16]), e até mesmo uma vertente mais recreativa, que passava pela inclusão de charadas e outros textos lúdicos.

O primeiro exemplar da revista é disso mesmo ilustrativo. Abria com "duas palavras" da redação, que revelavam a inegável vaguidade da linha editorial:

> "*Aos quatro ventos da publicidad*[e] *vai apparecer mais um jornal. Hasteia* [a] *bandeira sacrosanta do progresso e sente no peito referver-lhe o velho orgulho portuguez.*
> *Raio luminoso, a instrucção propaga-se e a imprensa é o seu mais dilecto orgão. Nobilissimo é, pois,* [o] *mister da imprensa*.
> Noblesse oblige: *tomando estas palavras por brasão, apparece hoje a HARPA.*
> *Não serão magistraes as mãos que espraiem a sciencia, mas tambem não destoarão do fim a que se propoem*" (I, nº 3, p. 3).

"O romance popular em Virgilio" (II, nº 5, pp. 46-47); artigo de Adolfo Coelho, sobre onomatologia celto-ibérica (II, nº 5, pp. 49-52); apresentação de uma glosa inédita de Bocage, por Teófilo Braga (II, nº 6, p. 57); apresentação do escritor espanhol Fernando Garrido, por Simões Dias (II, nº 6, pp. 79-80).

[12] E.g., recensão de Simões Dias a um livro de D. António Costa (I, nº 19, pp. 135-136); recensão de Joaquim de Araújo ao livro *Quadros Cambiantes*, de Cândido de Figueiredo (I, nº 20, pp. 142-143); recensão de Bruno a *O Bispo*, de Guilherme Braga (I, nº 20, pp. 146-147); recensão de Emídio de Oliveira a *O Padre Maldito*, de Silva Pinto (I, nº 20, p. 149); transcrição de uma carta de Luciano Cordeiro, apreciando a *Analyse da Crença Christan*, de Bruno (II, nº 1, pp. 6-7); recensão de A. Villas-Boas a *Portugal Contemporaneo*, do espanhol Modesto Fernandez y Gonzalez (II, nº 2, p. 15; nº 4, p. 31); recensão de César de Castro a *A Morte de D. João*, de Guerra Junqueiro (II, nº 5, pp. 37-39; nº 6, pp. 72-77); recensão de Adolfo Coelho aos estudos filológicos de G. Cardoso (II, nº 6, pp. 70-71).

[13] E.g. artigo de Lopes Praça, sobre a Escola de Krause em Portugal (I, nº 12, pp. 89-91; nº 15, pp. 111-112; nº 17, pp. 121-122; nº 19, pp. 136-137); artigo de Magalhães Lima, sobre a filosofia de Comte (I, nº 16, pp. 116-117); "Estudo sobre o Codigo Civil", de Assis Teixeira (II, nº 4, pp. 29-31); reflexão de Luís de Andrade, sobre as virtudes da vida na aldeia (II, nº 6, pp. 66-67).

[14] E.g. informações de cultura geral, da responsabilidade da Redação (I, nº 4, pp. 31-32); artigos sobre numismática portuguesa, assinados por José do Amaral (I, nº 1, pp. 3-4; nº 5, pp. 37-38; nº 9, pp. 65-66); notícia da Redação sobre a riqueza gerada pela indústria do ferro em 1871 (I, nº 5, p. 40); nota sobre a bandeira da Inquisição de Coimbra (I, nº 8, p. 60); artigo de Manuel Emídio Garcia, sobre a autonomia municipal (I, nº 17, pp. 123-124); artigo de Luís de Mesquita, sobre a elevação de Arrifana de Sousa a vila (I, nº 17, pp. 127-128); artigo de Lopes Praça sobre o foral de Montemor-o-Novo (II, nº 1, pp. 5-6); artigo de Alves de Morais sobre a escravatura na Grécia (II, nº 2, pp. 9-10; nº 5, pp. 40-41); artigo de Inocêncio Francisco da Silva, sobre o ofício de Rei (II, nº 4, pp. 27-28); artigo sobre a cidade de Penafiel, por Luís de Mesquita (II, nº 4, p. 32); artigo do Visconde de Ouguela, sobre os salões no séc. XVIII (II, nº 5, pp. 43-46); fragmento do *Livro dos Trabalhadores*, de Rodrigues de Freitas, sobre "O trabalho e as distinções sociais" (II, nº 6, pp. 53-56); artigo histórico, de Oliveira Martins (II, nº 6, pp. 58-60); artigo de Teófilo Braga, sobre "Superstições e festas populares nas ilhas dos Açores" (II, nº 6, pp. 61-64); artigo de Álvaro Rodrigues d'Azevedo, sobre a Ordem de Cristo (II, nº 6, pp. 68-69); artigo de Pedro Gastão Mesnier, sobre "A conquista do Yunnan" (II, nº 6, pp. 78-79).

[15] E.g. artigo sobre Francisco Manuel Gravito, com transcrição de uma carta, a partir d'*O Conimbricense* (I, nº 7, p. 44); nota de Tito de Noronha, sobre livreiros editores no séc. XVI em Portugal (I, nº 11, pp. 81-82); artigo de Cândido de Figueiredo, sobre o então falecido escritor Guilherme Braga (I, nº 15, p. 105); artigo de A. M. Simões de Castro, sobre Bispos-Condes na História de Portugal (I, nº 16, pp. 113-114); artigo de G. Borges d'Avelar, sobre o médico lamecense Gaspar Negreiros (I, nº 17, p. 123); artigo de Luís de Mesquita, sobre o jornalista Rodrigo de Bessa (I, nº 20, p. 141); artigo de Teófilo Braga, sobre a eventual passagem de Camões pelas Molucas (II, nº 3, pp. 23-24); artigo de Teófilo Braga, sobre "Heitor Silveira, amigo de Camões" (II, nº 4, pp. 25-26).

[16] E.g. artigos de J. de M. sobre Lisboa Antiga (I, nº 1, 3 e 4); artigo reproduzido d'*O Instituto*, sobre o Recolhimento de Nª Sª da Conceição da Vila de Arrifana de Sousa (I, nº 5, pp. 33-34; nº 8, pp. 53-57); artigo sobre a Ermida do Calvário no Buçaco, por A. M. Simões de Castro (I, nº 7, pp. 45-46).

Seguia-se um trabalho de "Numismatica Portugueza", por José do Amaral, um artigo histórico sobre Lisboa antiga, de J. de M., uma charada – oferecendo "*elegante e bem impresso volume*" a quem desvendasse o enigma "*dentro de 48 horas*" (I, nº 1, p. 8) – e ainda algumas composições poéticas de Gerardo de Vasconcelos, Ernestina da Fonseca, Luís de Mesquita, Maximiano A. O. Lemos Júnior e José de Sampaio.

Este último, além de estar por trás da fundação da revista, viria mesmo a ser um dos colaboradores mais regulares, ao longo dos anos, apesar do misterioso anúncio publicado no final do número 3:

> "*Deixa de tomar parte, temporaneamente, na redacção d'este jornal o nosso amigo o snr. José de Sampaio. Motivos d'honra é que o levam a esta resolução*" (I, nº 3, p. 8).

Efetivamente, o nome de José de Sampaio não mais voltaria a aparecer nas páginas d'*A Harpa*, mas a sua presença na revista continuou assídua, usando agora um nome diferente. A encenação devia-se menos a questões de honra e mais ao facto de o jovem filósofo – que nessa altura escrevia a *Analyse da Crença Christã: Estudos Criticos sobre o Christianismo* (1874) – ter decidido adotar, logo no nº 2, um pseudónimo inspirado na figura renascentista de Frei Giordano Bruno, que morreu na fogueira, acusado de heresia pela Inquisição.

Não será aliás por acaso que Sampaio (Bruno) – já então conhecido pelas ideias heterodoxas que defendia no *Diario da Tarde*[17] – chegou mesmo a receber honras de abertura no nº 6 d'*A Harpa*, que assinalava o 41º aniversário do desembarque do Mindelo, durante a Guerra Civil. Esse número especial, que foi orgulhosamente impresso a tinta azul, vinha encimado com as armas nacionais e um enfático título, assinado, justamente, por Bruno: "Viva a Liberdade!".

Tendo em conta este posicionamento ideológico (que oscilava entre um assumido liberalismo e um certo republicanismo latente[18]), agravado ainda pela idade juvenil dos seus fundadores, seria talvez de esperar que *A Harpa* fosse encarada com alguma desconfiança pelos autores consagrados da altura. Não deixa, pois, de ser surpreendente que a modesta revista, dirigida por meros estudantes do Liceu do Porto, tenha conseguido angariar um número tão significativo de prestigiosos colaboradores – nomes como Antero de Quental, Teófilo Braga, João de Deus, Guerra Junqueiro, João Penha, Gonçalves Crespo, Cesário Verde, Cândido de Figueiredo, Guilherme Braga, Simões Dias ou Manuel Duarte de Almeida, entre muitos outros.

O mérito devia-se inteiramente ao diretor, Joaquim de Araújo, que, apesar dos seus quinze anos de idade, revelava já as qualidades singulares que haveriam de fazer dele não só um bibliófilo e poeta reconhecido, mas sobretudo um dinamizador cultural, de visão empreendedora. Ao longo de três anos, Araújo conseguiu efetivamente reunir, nas páginas d'*A Harpa*, alguns dos maiores vultos da intelectualidade da altura, maioritariamente em colaborações inéditas, cedidas para o efeito, embora por vezes surjam também meras reproduções de textos pouco conhecidos, a partir de periódicos,

[17] Vd., e.g., crónica publicada a 8 de abril de 1872: "*Vós* [católicos] *quereis trevas, nós queremos luz; vós quereis infâmias, nós queremos liberdade; vós quereis mistérios, embrutecimento, fanatismo, nós preferimos ciência, instrução, religião*" (*Apud* GAMA, Manuel – *O Pensamento de Sampaio de Bruno: Contribuição para a História da Filosofia em Portugal*. Lisboa: IN-CM, 1994, p. 35).

[18] Vd., e.g., transcrição, a partir da *Republica Portugueza*, de um poema de Manuel de Arriaga, com texto introdutório de Boaventura da Costa Barbosa e comentário da Redação – I, nº 5, pp. 34-35.

de livros e mesmo de alguns objetos privados, que no século XIX materializavam uma forma muito particular de socialização: os álbuns pessoais[19] e as cartas[20].

De resto, a correspondência trocada com alguns desses escritores (nomeadamente Teófilo Braga e João Penha) testemunha justamente a insistência com que Araújo ia permanentemente solicitando novas contribuições, instando ao cumprimento de promessas já contraídas ou simplesmente pedindo intercedência junto de outros autores, no sentido de alargar o leque de colaborações[21].

Cândido de Figueiredo – que numa calmosa tarde de julho de 1874 foi abordado pelo jovem, quando se deslocara ao Porto, juntamente com Simões Dias, para examinar os alunos do Liceu – descreve mesmo a audácia de "*um moço de quinze ou dezeseis anos, imberbe, palido e loiro*"[22], que se dirigiu aos ilustres Doutores para pedir colaboração na sua incógnita revista. O arrojo do gesto valeu-lhe dois colaboradores de peso e deu o mote ao estabelecimento de uma ampla rede de relações pessoais, que Joaquim de Araújo iria depois consolidar ao longo da vida, em inúmeros projetos subsequentes.

Pelo seu interesse documental, e por se tratar de uma publicação rara, justifica-se apresentar aqui um inventário geral dos autores que figuram em cada número d'*A Harpa*:

	Série I (1873-1874)																				Série II (1875-1876)					
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	1	2	3	4	5	6
A.								■																		
A. F. Barata			■							■																
A. Garraio												■														
A. M. Simões de Castro							■									■										
A. Villas-Boas																						■		■		
Abel da Silva															■											
Acacio Antunes										■										■						

[19] Entre as composições expressamente transcritas a partir do álbum de Joaquim Araújo, contam-se o longo poema "Meditação" de A. de Lencastre (I, nº 2, pp. 10-11; nº 3, pp. 18-19; nº 5, p. 39), uma "Satanica em prosa" de João Penha (II, nº 5, p. 41), a poesia "Divinum quid" de Custódio Duarte (II, nº 5, pp. 41, 52) e o poema "Em jornada" de Gonçalves Crespo (II, nº 6, p. 60).

[20] Vd., e.g., reprodução de cartas de Inocêncio Francisco da Silva (I, nº 12, p. 85), de Rodrigo de Bessa (I, nº 14, pp. 97-100), de Luciano Cordeiro (II, nº 1, pp. 6-7) e do Visconde de Ouguella (II, nº 6, p. 80).

[21] Para a correspondência trocada com Teófilo, vd. FERRÃO, António – Teófilo Braga e Joaquim de Araújo. *In* AA.VV. – *In Memoriam do Doutor Teófilo Braga (1843-1924)*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1934, max. pp. 78-79, 86, 88-90. Aí, Araújo solicitava não apenas colaborações do seu interlocutor, mas pedia também que intercedesse junto de Ramalho Ortigão, Augusto Soromenho, Gomes Leal e Guilherme de Azevedo, no sentido de conseguir alguns textos seus. De resto, esta peculiar insistência do diretor d'*A Harpa* manter-se-ia em projetos subsequentes, nomeadamente n'*A Renascença*, como testemunha, por exemplo, a correspondência trocada com João Penha – Arquivo Distrital de Braga (A.D.B.), Ms. 546, mç. 9, pp. 86-87, 116-117.

[22] FIGUEIREDO, Cândido de – *Homens e Letras: Galeria de Poetas Contemporaneos*. Lisboa: Typographia Universal, 1881, pp. 157-160.

Adriano Anthero																										
Albano Coutinho Junior																										
Alberto Braga																										
Alberto Malheiro																										
Alberto Telles																										
Alexandre Braga																										
Alfredo Angra																										
Alfredo Campos																										
Alfredo Carvalhaes																										
Alvaro Rodrigues d'Azevedo																										
Alves de Moraes																										
Amadeu																										
Amelia Janny																										
Anthero de Quental																										
António Cunha Vieira Meirelles																										
Antonio d'Azevedo Castello Branco / A. d'Azevedo Castello Branco																										
Antonio de Lencastre / A. de Lencastre																										
Antonio de Macedo																										
Antonio Malheiro																										
Antonio d'Oliveira Marreca																										
António de Oliveira																										
Antonio Papança																										
Antonio Soares / A. Soares																										
Antonio Vasco																										

Assis Teixeira																								■		
Augusta de Lemos		■																								
Augusto de Carvalho																■										
Augusto Soromenho																						■				
B. Passos					■																					
Barros Seixas																				■						
Bazilio Telles																				■						
Bettencourt Rodrigues																				■						
Boaventura da Costa Barboza / B. da Costa Barboza			■		■		■		■																	
Bruno [A]		■		■		■				■	■		■			■	■	■		■	■	■				
José de Sampaio	■	■																								
C. Boaventura								■																		
C. G.										■																
Candido de Figueiredo / C. de F.							■			■					■					■					■	
Carvalho Guimarães				■																						
Cesar de Castro																									■	■
Cesario Verde														■				■								
Christovam Ayres																										■
Coelho de Carvalho																										■
Coelho Ferreira					■																					
Coriolano de Beça																	■									
Correia Leite								■	■				■		■					■						
Cunha Vianna										■			■			■							■		■	
Custodio Duarte																									■	
Cypriano Jardim																■							■			
D. Ennes															■								■			
Dias Freitas																■										

[A] Pseudónimo de José de Sampaio. Vd. LAPA, Albino; VIDIGAL, Teresa – *Dicionário de Pseudónimos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

E. C. Moraes		■																								
E. A. Vidal																										■
Eduardo Cabrita																				■				■		
Emygdio d'Oliveira																				■						
Ernestina da Fonseca	■			■																						
Ernesto Cabrita																				■			■		■	
F. A. Nunes Pouzão / F. Pouzão			■						■																	
F. Adolpho Coelho																						■	■		■	■
Fernando Garrido																										■
Fernão Annes[B]										■		■														
Henrique Marinho										■					■											
Florido Telles										■																
Francisco Jacobetty																			■							
G. Borges d'Avellar													■				■									
Gerardo de Vasconcellos / G. de Vasconcellos	■	■	■	■																						
Gomes Leal																					■		■			■
Gonçalves Crespo / G. Crespo					■															■	■		■		■	■
Guerra Junqueiro					■																					■
Guilherme Braga			■			■	■	■		■	■		■						■	■						■
Guilherme Rebello					■																					
Guiomar Torrezão										■																
H. Eliza			■																							
Herminia de Menezes / H. de Menezes		■																								

[B] Pseudónimo de Henrique Marinho. Vd. LAPA, Albino; VIDIGAL, Teresa – *Op. cit*.

Innocencio Francisco da Silva / Innocencio F. da Silva												■												■		
J. A. da Costa Braga		■																								
J. A. da Graça Barreto																									■	
J. de M.	■	■		■																						
J. de Napoles									■																	
J. Gaspar de Lemos																									■	
J. J. Rodrigues de Freitas																										■
J. P. Oliveira Martins																										■
J. Simões Dias															■	■	■		■		■		■	■	■	■
João de Brito																								■		
João de Deus													■						■	■	■					■
João Penha							■					■									■				■	■
Joaquim d'Araujo / J. d'A.	■	■	■	■															■	■	■	■	■	■	■	
Redação / Anónimo	■	■			■		■	■	■	■									■	■						
Joaquim de Vasconcellos																					■					
Joaquim Fontellas									■																	
José do Amaral	■				■				■																	
José Manoel Fernandes / J. M. Fernandes			■				■							■	■				■							
José Pinto de Mesquita		■																								
Julio Alves Barboza e Silva / Julio Barboza e Silva		■		■			■																			
Julio Cesar Machado																	■									
Justino Guerra									■																	
L. T. de Freitas e Costa / Freitas Costa												■												■		
Lopes de Mendonça																										■

Lopes Praça																										
Luciano Cordeiro																										
Luiz d'Andrade																										
Luiz de Campos																										
Luiz de Mesquita / L. de M.																										
Luiz Guimarães Junior / Guimarães Junior																										
Maximiano A. O. Lemos Junior / M. A. O. Lemos Junior																										
M. J. de Castro																										
Machado de Assis																										
Magalhães Lima																										
Manoel d'Arriaga																										
Manoel Duarte d'Almeida / M. Duarte d'Almeida																										
Manoel Emygdio Garcia																										
Manoel Maria Rodrigues																										
Manuel Sardenha																										
Marianna d'Andrade																										
Mattos Carvalho																										
Nogueira Lima																										
P.																										
Pedro de Lima																										
Pedro Gastão Mesnier																										
R. de Souza																										
R.R.																										
Rangel de Lima																										
Rodrigo de Bessa																										

Santos Valente																	■					■				
Sergio de Castro													■													
Silva Pinto									■			■	■					■								
Simão Rodrigues Ferreira						■	■	■																		
Simão Vellozo			■		■		■		■		■															
Souza Balreira				■																						
Teixeira Junior		■																								
Theophilo Braga																					■		■	■	■	■
Tito de Noronha											■															
V. de M.								■																		
Vicente Novaes / V. Novaes										■	■						■									
Visconde d'Ouguella																									■	■

Ao todo, colaboraram cerca de centena e meia de autores, ligados aos mais variados quadrantes estéticos e ideológicos. O objetivo de Araújo era convocar "*o maior numero de nomes possivel*"[23] e, à semelhança do que João Penha conseguira fazer n'*A Folha* de Coimbra[24], abrir a sua revista à multiplicidade de gostos e tendências estéticas da altura, conciliando "*os sacerdotes e os neophytos do Bello*" (II, nº 1, p. 1); "*a Musa que tinha por ideal a Humanidade e a que batia palmas nas libações dos outeiros*"[25].

Assim, por um lado, vamos encontrar, nas páginas d'*A Harpa*, numerosas manifestações de uma persistente sensibilidade romântica, exageradamente sentimental e desde logo protagonizada por um número significativo de colaboradoras femininas (que iam dando azo a réplicas corteses, por parte dos seus companheiros de letras)[26]. Inscreve-se ainda na mesma linha uma série de autores com predisposição para o lirismo amoroso, incluindo alguns poetas menores, como o barcelense António Malheiro, que chega a dedicar uma composição, "A Lamartine" (I, nº 16, p. 120), em explícito tributo à estética romântica.

---

[23] A expressão é do próprio Joaquim de Araújo, em carta posterior para Teófilo Braga (FERRÃO, António – *Op. cit.*, p. 85).

[24] A este propósito, vd. PEREIRA, Elsa Maria Gomes da Silva – *Obras de João Penha: Edição Crítica e Estudo*. Porto: [s.n.], 2012. Max. vol. I, pp. 119-137.

[25] A expressão de Joaquim Araújo é retirada do preâmbulo d'A *Renascença* (nº 1, p. 2), mas o mesmo programa estava já bem implícito n'*A Harpa*.

[26] Colaboraram na revista autoras como Augusta de Lemos, H. Eliza, Guiomar Torrezão, Amélia Janny, Mariana de Andrade, Ernestina da Fonseca ou Hermínia de Menezes. Esta última "distincta poetisa de Penafiel" (I, nº 1, p. 8) protagonizou, de resto, com Gerardo de Vasconcelos, uma troca de composições amorosas e mensagens pessoais, como a que aparece reproduzida no rodapé do nº 2: "*G. de V. leu os versos que a Srª D. Herminia de Menezes teve a bondade de lhe dedicar e agradece* – penhorado – *a dedicatória. Foi comprehendido. Em todo o caso deseja, e muito, responder... Ser-lhe-ha attendido este pedido*?" (I, nº 2, pp. 14-16).

Estas colaborações convivem, todavia, lado a lado com as tendências da poesia moderna, nomeadamente a filosófica e social, sendo que, muitas vezes, os protagonistas eram exatamente os mesmos[27] (o que dá bem conta da profunda amálgama em que conviviam as estéticas finisseculares, articulando frequentemente um mesmo autor – e, por vezes, uma mesma obra –, características ou manifestações suscetíveis de serem aproximadas a diversas correntes literárias). Entre os representantes da Ideia Nova que aparecem nas páginas d'*A Harpa*, sobressaem todavia nomes como Luciano Cordeiro, Lopes Praça ou Gomes Leal, liderados, a partir da segunda série, por dois grandes corifeus, já então definitivamente incompatibilizados: Antero de Quental e Teófilo Braga.

A este propósito, será aliás importante notar a maturidade da postura adotada por Araújo, ao procurar reunir colaboração simultânea destes dois antagonistas literários, numa altura em que estavam de relações cortadas. Isso mesmo testemunha uma carta enviada a Teófilo Braga, a 13 de novembro de 1875, onde o diretor d'*A Harpa* expõe a sua posição com grande franqueza e retidão:

> "*Amigo leal e dedicado de V. Ex.cia vou mais uma vez provar-lhe que o sou. Tenho ensejo de publicar na Harpa escritos de Alexandre Herculano e Anthero de Quental.* [...] *eu exponho-lhe isto muito lealmente* [...], *de contrario não iria offender as suas susceptibilidades e perder um dos primeiros collaboradores do meu jornal.* [...] *eu podia muito bem publicar os escritos dos individuos em questão* [...]. *Mas primeiro que tudo eu sou amigo dos meus amigos e tenho V. Ex.cia nesta conta*"[28].

Aliás, a mesma correspondência dá ainda conta de outros obstáculos ultrapassados por Joaquim Araújo, no sentido de harmonizar as desavenças que o génio conflituoso de Teófilo Braga ia travando com alguns dos seus adversários[29]. Em carta datada de 27 de outubro de 1875, por exemplo, o jovem procurava mediar um desentendimento entre Teófilo e Adolfo Coelho, apelando então à continuidade de ambos os colaboradores, com uma frase que ilustra bem a sua conduta no meio onde começava a dar os primeiros passos:

> "[...] *a questão com o Coelho é puramente particular* [...]. *A meu vêr a sciencia não merece ser sacrificada a estas pequenas questões*"[30].

Assente numa visão que, antes de mais, pretendia ser de grande pluralidade, *A Harpa* conseguiu enfim impor-se no panorama literário da altura, apesar de uma certa "conspiração do silêncio"[31] por parte da crítica, que levou Araújo a queixar-se nalgumas cartas. Durante três anos, o projeto vingou

---

[27] Vd., e.g., o caso de Acácio Antunes, autor de poemas sentimentais como o intitulado "Não chores" (I, nº 10, p. 75), mas também de um poema à Nova Ideia, sugestivamente intitulado "Lux!" (I, nº 20, p. 147). O caso mais célebre será talvez o de Guerra Junqueiro, cuja inversão de rumo aparece testemunhada n'*A Harpa*, no confronto de colaborações aparecidas nos números iniciais (soneto "Flor da noite" – I, nº 5, p. 34), com os "Versos satanicos" (II, nº 6, p. 84) do último número.

[28] Araújo *apud* FERRÃO, António – *Op. cit.*, p. 85.

[29] *Ibidem*, pp. 80-81.

[30] *Ibidem*, p. 81.

[31] *Ibidem*, p. 87. Duas das poucas notas elogiosas que saíram na imprensa da altura foram assinadas por colaboradores da revista (Silva Pinto e Alfredo Carvalhais), tendo já sido transcritas por Alberto Moreira, a partir do nº 193 da *Gazeta do Porto*. Vd. MOREIRA, Alberto – A Harpa: uma ligeira resenha deste interessante periódico portuense – desde há muito considerado como raridade bibliográfica. *O Tripeiro*. Porto: [s.n.]. A. XIV, S. V, 11 (1959), p. 337.

sobretudo pela variedade das colaborações literárias e pelas qualidades aglutinadoras do seu diretor. Mas, apesar da independência e da neutralidade reveladas pela revista em muitos aspetos, a verdade é que a correspondência de Joaquim Araújo com aquele que mais tarde viria a ser seu professor, no curso Superior de Letras, deixa também transparecer um claro ascendente de Teófilo sobre o diretor d'*A Harpa* (que chega mesmo a dedicar-lhe, publicamente, uma das suas composições poéticas – II, nº 2, p. 16). Prova-o, desde logo, a primeira carta (endereçada a 4 de fevereiro de 1875), onde o jovem solicitava colaboração ao Mestre, comprometendo-se, para tal, a não publicar "*ao lado do seu nome outros* [...] *cujo contacto poderia repugnar-lhe*"[32].

Ao não conseguir libertar-se da tutela hegemónica de Teófilo Braga – procurando até estimulá-la, pelo contrário –, Joaquim de Araújo acabou assim incapaz de alcançar, na sua primeira revista, uma plena independência estética. Daí ficarem propositadamente ausentes d'*A Harpa* muitos daqueles que não mereciam a aprovação do seu mentor, desde os nomes mais ligados ao pontificado de Castilho, até ao grupo de "*Magalhães Lima, Correia Leite e* tutti quanti"[33], passando pelo caso "*dum Camillo publico galeriano e dum Chagas vendilhão assalariado*"[34].

Ainda assim – devemos reconhecê-lo –, Araújo (que seria depois um dos mais dinâmicos cônsules da sua geração[35]) revela já, neste seu primeiro projeto editorial, um assinalável tato diplomático; desde logo no tratamento de múltiplas questiúnculas pessoais e académicas, como se viu, mas inclusivamente até num certo apelo à ligação com o estrangeiro, que começava já a insinuar-se e, mais tarde, haveria de distinguir o cônsul Joaquim Araújo de forma absolutamente singular. Daí o estabelecimento de contactos com autores brasileiros (como Machado de Assis ou Luís Guimarães Júnior), o interesse por espanhóis como Fernando Garrido, ou mesmo a publicação de várias traduções literárias[36], às quais se poderá somar ainda a inclusão, nas páginas d'*A Harpa*, de algumas composições em língua francesa[37] e espanhola[38].

Este rasgo de empreendedorismo, ensaiado de modo tão promissor no periódico que dirigiu entre os quinze e os dezassete anos de idade, serviu efetivamente de tubo de ensaio para outras iniciativas que este ímpar dinamizador cultural acabou por desenvolver mais tarde.

Terminada a fase experimental d'*A Harpa*, Araújo mostrava-se finalmente pronto para voos mais altos, que começou logo a projetar em 1875, com a ajuda de Teófilo Braga[39]. Uma nova revista – intitulada *A Renascença* – iria aprofundar, de modo mais ambicioso, o mesmo projeto editorial: "*representar a*

---

32 Araújo *apud* FERRÃO, António – *Op. cit.*, pp. 75-76.

33 *Ibidem*, p. 77.

34 *Ibidem*, p. 85.

35 Vd., a este respeito, BRITO, Ferreira de – *Joaquim de Araújo e a Expansão da Cultura Portuguesa*. Porto: Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 2000.

36 E.g., traduções de Heine, por Júlio César Machado (I, nº 17, pp. 126-127) e Gonçalves Crespo (II, nº 5, p. 48); tradução de um conto de Grimm, não assinada (I, nº 19, p. 138); tradução de uma poesia de Théophile Gautier, por Gonçalves Crespo (I, nº 20, p. 145); tradução de um epigrama espanhol, por João de Deus (I, nº 20, p. 152).

37 Vd. poemas de G. Borges d'Avelar (I, nº 13, p. 92), António Malheiro (I, nº 16, p. 120) e Cândido de Figueiredo (I, nº 20, p. 148).

38 Vd. poemas de Manuel Sardenha (I, nº 15, p. 112; II, nº 6, p. 81).

39 Vd., a este propósito, FERRÃO, António – *Op. cit.*, p. 82.

época que vamos atravessando com todas as suas tendencias e com todas as suas aspirações"[40], apelando simultaneamente a uma renovação social e literária.

Aquela que é por muitos considerada "*uma das mais importantes revistas literárias do movimento intelectual português*"[41] teve pois a sua génese numa pequena raridade bibliográfica, hoje praticamente desconhecida, mas que acaba por ser um documento importante na história do que se convencionou chamar *a Escola do Porto* – movimento cuja particularidade distintiva, na renovação do Terceiro Romantismo, passou por alhear o "*tom visceralmente polémico e político da nova Escola de Lisboa formada pelos dissidentes de Coimbra*"[42].

Também por aí se justifica esta evocação, no II Congresso dedicado ao Porto Romântico.

[40] *A Renascença: Orgão dos Trabalhos da Geração Moderna* (dir. Joaquim d'Araujo). Porto: [s.n.]. I, nº 1 (1878), p. 2.

[41] SANTOS, Alfredo Ribeiro dos – *História Literária do Porto, através das Suas Publicações Periódicas*. Porto: Edições Afrontamento, 2009, p. 85.

[42] BRITO, Ferreira de – *A Renascença e a Escola do Porto*. Penafiel: [s.n.], 1982. Separata do *Boletim Municipal de Cultura* (1982), p. 25.

GUILHERME DO AMARAL, UM *FLÂNEUR* PORTUENSE

Tânia Moreira

A cidade do Porto ocupa um lugar inalienável no universo ficcional camiliano[1]. Além da afinidade biográfica que manteve com a cidade, Camilo atribuiu à *invicta* um protagonismo ficcional que transcende, em grande medida, o papel instrumental de mero cenário onde as suas narrativas têm lugar[2]. Representação de mentalidades, de configurações sociológicas, de acontecimentos históricos, de caracteres sociais, enfim, também da experiência do comum que anima a História, a obra romanesca de Camilo seduz-nos com experiências sensoriais ligadas aos espaços, numa combinação eficaz de estratégias por meio das quais o escritor nos *dá a ver* a cidade do Porto[3]. Nesse sentido, Camilo foi o grande *pintor da vida moderna*[4] portuense de meados do século XIX[5].

---

[1] Na primeira edição deste congresso, em 2011, a conferência da Professora Maria de Fátima Marinho visou justamente demonstrar a fortuna do *topos* portuense na ficção camiliana: vd. MARINHO, Maria de Fátima – Representações do Porto na obra romanesca de Camilo Castelo Branco. *In* SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *I CONGRESSO "O PORTO ROMÂNTICO"*: actas. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2012, vol. 2, pp. 11-20.

[2] O *topos* da *cidade* assume, na literatura do século XIX, um protagonismo inédito na medida em que engendra uma teia multifuncional, e de modo particular no romance (cf. SEIXO, Maria Alzira – A poética da cidade na composição do romance: alguns exemplos na ficção portuguesa no século XX. *In O IMAGINÁRIO DA CIDADE*: actas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, esp. pp. 268-269). Com efeito, a "*valorização da categoria de 'contemporaneidade temática'* [...] *vai permitir algo de espectacular na criação romanesca do séc. XIX (em obras de Camilo, Eça, Fialho de Almeida, nos naturalistas e até a um Carlos Malheiro Dias) que é a emergência da descrição com uma função dupla: cenográfica (desenhadora do espaço) e diegética (confirmadora de um tempo que é acção, história, intriga)*" (IDEM, *Ibidem*, p. 268).

[3] A crítica camilianista tem-se dividido na avaliação do potencial descritivo da prosa de Camilo. Na verdade, as estratégias diferenciadas com que o escritor opera as suas descrições exigem um trabalho aturado e sistemático que ainda está por realizar. Neste sentido, não poderia estar mais de acordo com o Professor Cândido Oliveira Martins, quando, nos I Encontros Camilianos de São Miguel de Seide, ocorridos a 10 e 11 de outubro de 2014, proferindo uma comunicação intitulada *Lugar da Paisagem na Ficção de Camilo Castelo Branco*, defendeu a necessidade de uma investigação em torno do *espaço literário camiliano*, observado numa multiplicidade de campos disciplinares e a partir de perspetivas metodológicas diversificadas. Sobre o equívoco, lançado por Guerra Junqueiro, de se ver em Camilo um romancista pouco dado à descrição, vejam-se os seguintes juízos: BRANDÃO, Raul – *Memórias*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998, vol. 1, tomo 1, p. 58; BRANDÃO, Raul – *Memórias*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999, vol. 1, tomo 2, p. 167; CORTESÃO, Jaime – A paisagem na obra de Camilo. *A Águia*, 35, Novembro de 1914, artigo que teve continuação no número seguinte da revista: *A Águia*, 36, Dezembro de 1914; e MENESES, Bourbon e – *A paisagem na obra de Camilo e de Eça*. Lisboa: A Peninsular, [1920?]. Estava certo Alberto Pimentel, quando escreveu na sua biografia do autor: "*Acusam Camilo de não ter pintado a paisagem. Pois algumas vezes a descreveu em poucas palavras, o que representa uma alta qualidade de condensação*" (*In O torturado de Seide: Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Livraria de Manoel dos Santos, 1921, p. 102).

[4] Este epíteto de inspiração baudelairiana aparece, de resto, sugerido por Henri Lacape, no terceiro capítulo da sua dissertação de doutoramento: "Camilo Peintre de Porto", ao qual se segue "Camilo Peintre du Minho" (vd. LACAPE, Henri – *Camilo Castelo Branco*. Paris: Maurice Lavergne, 1941, vol. 1, pp. 270-339 e 340-375). A natureza pictórica do romance camiliano consta aí amplamente documentada, carecendo embora de uma aprofundada análise.

[5] Na ficção, "*o Porto de Camilo mantém-se em limites cronológicos relativamente estreitos. Na observação caricatural e mordaz dos costumes ou como cenário de novela, como espaço de vivências ou de memória, é a cidade de meados do século*

Guilherme do Amaral é o protagonista de uma saga romanesca com final trágico que se desenvolve ao longo de três romances: *Onde Está a Felicidade*? (1856), *Um Homem de Brios* (1856) e *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863)[6]. Filho único, rico, e, aos dezoito anos, sem pai nem mãe, Guilherme do Amaral Tinoco de Albuquerque e Frias formou o seu caráter através da literatura que consumiu em doses abundantes, vício que o tornará alvo de sarcasmo e ridicularização aquando da sua apresentação à sociedade lisboeta[7]. Oriundo do interior, da região da Beira Alta, e tendo passado por Coimbra a estudar os preparatórios, o futuro leão no Porto não passará no exame a que o submetem os olhares mundanos da civilização na capital e, após um vexame público, vê-se aconselhado a partir para a cidade *invicta*.

Quando chega ao Porto, Guilherme do Amaral é então um homem desenganado dos subtis meandros da vida social, que o obrigam a uma postura cínica, seguindo o conselho de uma voz amiga numa conversa que se sucede ao escândalo. As quarenta e oito horas que medeiam esse diálogo e a chegada à capital nortenha mostram bem a eficaz, e ingénua, adesão de Guilherme à nova ordem que se lhe apresenta. Hospedado no Águia d'Ouro, na Batalha, o *provinciano* — designação a que o narrador intencionalmente recorre com frequência[8] — encontra conhecidos da província que o introduzem nos círculos sociais, de que resultará um convite para o baile em casa do barão da Carvalhosa. Apesar da lição que tomou em Lisboa, Guilherme continua a ver com lentes desfocadas a realidade: "*Agradava-lhe a franqueza da sociedade portuense; mas dispunha-se a não desmentir a melancolia do seu novo sistema, nas libações prasenteiras de um festim*"[9]. Com efeito, a desonestidade e a cobiça da população portuense torna-se, desde o início da narração, alvo de perniciosas críticas, mais ou menos mediadas pelos comentários do narrador, que trata ironicamente o Porto por "*religiosíssima cidade*"[10].

---

que sobressai da obra do romancista, dir-se-ia que incapaz de ultrapassar os anos da sua juventude" (PEREIRA, Gaspar Martins – *No Porto romântico, com Camilo*. Porto / Vila Nova de Famalicão: Casa Comum – Centro Cultural / O Progresso da Foz – Grupo Cultural / Casa-Museu de Camilo Castelo Branco / Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 1997, p. 19). Esta monografia é essencial para compreendermos, numa perspetiva global, o Porto romântico plasmado no universo camiliano. Aliás, como sugere Aníbal Pinto de Castro, no prefácio, o *Porto de Camilo* e o *Porto do Romantismo* são sinónimos (vd. CASTRO, Aníbal Pinto de – Em Jeito de Prefácio. *In* IDEM, *Ibidem*, pp. 10-11).

[6] O camilianista Alexandre Cabral designou por "ciclo da felicidade" essa tríade de romances que tem Guilherme do Amaral como protagonista (vd. CABRAL, Alexandre – Nota Preliminar a CASTELO BRANCO, Camilo – *Memórias de Guilherme do Amaral*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1966, p. 5).

[7] Sobre as reflexões metaliterárias levantadas pela trilogia da felicidade, vd. BUESCU, Helena Carvalhão – Discurso e constituição do sujeito: o caso de *memórias de Guilherme do Amaral*. *In CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CAMILIANOS (24-29 DE JUNHO DE 1991)*: actas. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994; e MOREIRA, Tânia – O mal de ler: reflexões sobre a literatura e o mal a partir de uma leitura do "ciclo da felicidade". *In* SOUSA, Sérgio Guimarães de; BRAGA, João Paulo, dir. – *Ficções do mal em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão / Centro de Estudos Camilianos [no prelo].

[8] Vd., entre outras, estas passagens ilustrativas: CASTELO BRANCO, Camilo – *Onde está a felicidade?* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1965, pp. 68, 72, 73, 84, 89, 99, 100, 126, 134, 135. De *rapaz da província* a *leão*, passando pela alcunha de *parvalheira*, as designações do agente atribuídas quer pelo narrador, quer por personagens, são funcionais ao nível da evolução da intriga.

[9] IDEM, *Ibidem*, p. 73.

[10] IDEM, *Ibidem*, p. 103. Entre outros, revelam-se eloquentes os passos que ilustram o ganância de populares que aproveitaram a invasão das tropas francesas para levar a cabo saques, facto especialmente ilustrado a partir da sequência da morte de João Antunes da Mota no desastre da ponte das barcas a 29 de março de 1809 (cf. IDEM, *Ibidem*, pp. 121-122).

No primeiro parágrafo do Prólogo, o epíteto da "*sempre leal cidade do Porto*"[11] surge pela primeira vez e, a partir daí, servirá de *leitmotiv* constantemente submetido a uma implacável demonstração do seu contraditório. Na verdade, são os trezentos mil cruzados que melhor caracterizam Guilherme diante daquela burguesia de ascensão rápida com a qual se relaciona. É esse, de resto, o tema que desenvolve a intriga do ciclo da felicidade, felicidade essa que o capital parece ter o dom de ditar. A cena em que João Antunes da Mota, temeroso da chegada das tropas francesas governadas por Soult, enterra o seu caixão de moedas no chão da cozinha — cena inicial, apresentada no Prólogo, em analepse — encerra um ciclo já no final do romance *Onde Está a Felicidade?*, quando Francisco, o primo de Augusta, descobre o dinheiro ao depositar, no chão da cozinha, o nado-morto, filho de Augusta e de Guilherme do Amaral. O chão da cozinha, o mesmo ao qual ironicamente o narrador atribui a origem da felicidade, torna-se, assim, metáfora da baixa condição social, o ponto de partida para a ascensão. É esse o lugar tropológico donde resultam várias transformações para as personagens e consequente rumo da intriga. A ganância material encarnada pela sociedade portuense que Camilo acintemente denuncia expõe, afinal, um tema actancial na organização romanesca do escritor, num realismo que aproveita a melhor lição balzaquiana[12].

Cobiçado pelas jovens burguesas do Porto, Amaral ainda não descobrira o amor. Tinha-se definitivamente aborrecido da sociedade dos bailes, em cujas salas passeava com ostensiva indiferença, dominado pelo enjoo que lhe moviam as poses mal fingidas do novo-riquismo patético e ignorante. Planeava, então, viajar em busca de novas experiências que lhe trouxessem a genuinidade do viver que os anos, posto que ainda jovens, tardavam em lhe proporcionar.

Escrito em contraponto com o Prólogo, o capítulo V inicia-se, também ele, num cenário noturno, mas desta vez povoado de gente, que se contrapõe à solidão de João Antunes da Mota, na cena prologal. Guilherme sente-se perseguido pelas jovens que o desejam, pelos pais que ambicionam um genro de cabal fortuna, sente-se, enfim, perseguido pelo tédio que destrói as expectativas criadas no seio da ficção e que o tornam um permanente estranho diante de si mesmo. Distanciando-se dos meios faustosos que frequenta, e cujo *modus vivendi* postiço rejeita, Guilherme do Amaral mergulha então incógnito na festa popular de São Pedro como quem procura proteção[13]. É a noite de 28 de junho de 1845, a noite em que Guilherme conhece Augusta.

O episódio começa com uma extensa descrição, para a qual concorre uma série de experiências sensoriais que penetram o leitor no espaço da ação. A paleta sensorial privilegia não apenas a visão, mas também o olfato, a audição, o paladar e mesmo o tato:

---

[11] IDEM, *Ibidem*, p. 23.

[12] Cf. LOPES, Óscar – Os valores de Camilo. *In Ensaios camilianos*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 2007; e CASTRO, Aníbal Pinto de – Balzac e Camilo Castelo Branco. *In Balzac em Portugal: contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil*. Coimbra: [s.n.], 1960. Enquanto o primeiro crítico aponta liminarmente que "(*traço balzaquiano característico) a caça universal ao dinheiro é, desde 61, uma das maiores evidências do mundo romanesco camiliano*" (art. cit., p. 66), o segundo apresenta a convicção de que "*Camilo foi para o Porto o que Balzac fora para o Paris da Restauração francesa*" (*art. cit.,* p. 127).

[13] Cf. BENJAMIN, Walter – A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire: II – O flâneur. *In A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 42.

> "*Aquele espaçoso areal não basta para os jorros de povo, que confluem das ruas sobranceiras. Surgem, como por magia, as fileiras de lâmpadas variegadas; os mastros de palha e alcatrão, que fedem e abrasam; as orquestras militares, que consomem metade do tempo vozeando nas trompas estridulosas, e outra metade nas libações homéricas, fornecidas pela liberalidade dos mordomos; as tendas gratas à gastronomia suja da farrapagem, que as atulha, dando vivas ao santo, e praguejando obscenidades e insolências contra a taverneira tardia no ministrar da meia-canada por cabeça; finalmente, o areal de Miragaia é um misto de todas as regalias que entusiasmam o populacho, azando-lhe ocasião para que naquelas caras sobressaiam todas as linhas grotescas de uma alegria estúpida*"[14].

Pictoricamente, o quadro vivo oferece uma variedade plástica de motivos estéticos, do belo ao ascoroso, do grotesco ao erótico:

> "*No longo quarteirão de casa, que se estende ao longo do arraial, vereis nessa noite caras suportáveis, que o reflexo meio fantástico da iluminação vos afigura belas. Vereis outras, realmente belas, colocando-se de modo que a projecção da tíbia da luz as favoreça, na exposição nocturna, aclarando-as aos olhos do paciente amador, que passeia em baixo sorvendo pelos pés a humidade da areia*"[15].

É desta malha física e social que vemos emergirem, com surpresa, os contornos do corpo do protagonista. Guilherme vagueia ao acaso por entre o fluxo de gente, deambulação que o leva em direção ao rio, na freguesia de Miragaia. Misantropo entre a multidão, decide enveredar por um beco despovoado. Está perdido. Os cheiros nauseabundos e os espaços imundos do bairro de Miragaia pautam o seu percurso, que o narrador acompanha através de focalização interna. Está sozinho. Agora, o silêncio e a solidão dão lugar ao frémito excitado dos populares. E esse lugar estranho torna-se a sua consolação:

> "*Achou-se bem, apesar do fétido nauseento que ressumava das fisgas das portas. Não via ninguém, ninguém o via, nem o mais ligeiro sussurro: era caminhar na escavação duma rua de Pompeia, pela vista, e no aqueduto de despejos duma cidade, pelo cheiro. O romanesco tem seus caprichos sórdidos. Amaral não trocava aquela atmosfera enjoativa por os perfumes de nardo e rosas do toucador de alguma das suas numerosas admiradoras*"[16].

De perseguido, não demorará muito a tornar-se perseguidor. A partir do momento em que os gritos de choro irrompem no silêncio da sua solidão, Guilherme mobiliza o seu olhar para o exterior, põe-se em ação, numa lógica detetivesca que se prolongará pelos dias seguintes, quando procurar de novo a casa da costureira[17]. Na verdade, a sua "*investigação*" concluir-se-á apenas na futura casa do Candal, quando Guilherme se aborrecer dos prodígios encantadores da sua amante desonrada.

---

[14] CASTELO BRANCO, Camilo – *Onde está a felicidade? Op. cit.*, pp. 103-104.

[15] IDEM, *Ibidem*, p. 104.

[16] IDEM, *Ibidem*, p. 105.

[17] A função detetivesca do *flâneur* advém da leitura de um conto de Poe, *The Man of the Crowd*, por Baudelaire e é explorada por Walter Benjamin (cf. BAUDELAIRE, Charles – O pintor da vida moderna: III — O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança. *In A invenção da modernidade*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006, esp. pp. 285-289; e BENJAMIN, Walter – *art. cit.*, pp. 42-50). Para uma perspetiva diacrónica da figura do *flâneur*, vd. o estudo de TRUCOT, Laurent – Promenades et flâneries à Paris du XVII^e^ au XXI^e^ siècles: La marche comme construction d'une identité urbaine. *In* THOMAS, Rachel, dir. – *Marcher en ville: faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2010.

Depois de entrar em casa de Augusta e medir o pulso à mãe morta, Guilherme sente-se vivamente impressionado por aquele quadro pitoresco de pobreza e humildade, ao mesmo tempo que é recebido como um espectro benfazejo do Além[18]. O leão encontra, finalmente, o objeto inexplorado e observa-o com a atenção extática da besta devoradora[19]. Mais uma vez, não é a passionalidade amorosa que o move, mas o impulso para o romanesco[20]. O deambular titubeante de momentos antes cede a um passo firme e apressado: Guilherme enreda-se na história. É a sequência da intriga que o interessa. Parte, então, à procura da Ana do Moiro, a vizinha de Augusta, que, intrigada com a sua filantropia, questiona a possibilidade de um envolvimento amoroso, ao que o jovem responde: "*Vossemecê está enganada; eu não me importa saber os merecimentos da rapariguinha*", resposta que alimenta a desconfiança da mulher. Entretanto, Guilherme do Amaral continua desorientado numa zona que não lhe é familiar:

> *— A rua é esta? — perguntou Guilherme.*
> *— É, sim, senhor. Bem se vê que v. srª não anda afeito a estes becos.*
> *— Como se chama esta rua?*
> *— É a rua dos Arménios.*[21]

Esta inscrição toponímica, que surgira logo no primeiro parágrafo do Prólogo aquando da apresentação do usurário João Antunes da Mota, começa aqui a ganhar uma dimensão paradigmática de certa geografia física e humana que Camilo vai descobrindo ao longo deste ciclo romanesco. Desde logo, através da importância que assume na designação dos agentes: João Antunes da Mota havia sido designado "*o morador na Rua dos Arménios*" e Augusta será apelidada "*a costureira da Rua dos Arménios*". As personagens caracterizam-se através dos lugares que habitam, numa simbiose fisiológica que lhes vai traçando o destino.

Na ligação que estabelece entre as duas cenas, a do início do Prólogo e a do capítulo V com o encontro de Guilherme e Augusta na noite do arraial de São Pedro, Camilo mantém alguns motivos que merecem especial atenção. A escuridão noturna, o silêncio e a solidão em que se encontram as personagens no mesmo lugar lúgubre, com os trinta e seis anos que medeiam as duas cenas, contribuem não somente para a descrição dos caracteres, como para a representação de todo um espaço social mantido à margem pela cosmovisão burguesa. Isto numa cidade cujo atraso civilizacional se fazia acompanhar por uma expansão acrítica do tecido urbano, ao sabor das necessidades da pulsante demografia empurrada pela industrialização emergente. A escuridão que predomina na Rua dos

---

[18] Augusta diz a Guilherme: "*O senhor é mandado por Deus...*" e o narrador reitera a "*crença do enviado de Deus*". Quando, dois dias depois, regressa à casa da costureira, o primo desta, ao ser apresentado a Guilherme do Amaral, comenta com exibida ironia: "*Tu dizias que era uma alma vinda do céu, e eu sempre acreditei que era pessoa deste mundo...*" (CASTELO BRANCO, Camilo – *Onde está a felicidade?. Op. cit*., pp. 107, 112 e 116, respetivamente).

[19] Cf. BAUDELAIRE, Charles – *Art. cit.*, p. 286.

[20] "*Se, todavia, pudesse abstrair os olhos do espírito daquela cena, e fixar os do rosto na filha dessa mulher morta, teria visto uma linda rapariga*" (CASTELO BRANCO, Camilo – *Onde está a felicidade?, op. cit*., p. 108).

[21] IDEM, *Ibidem*, p. 110. A Rua dos Arménios, também conhecida por Rua Arménia, situa-se na antiga freguesia de Miragaia, e vem do Largo de São Pedro de Miragaia à Rua Nova da Alfândega. No terceiro volume do ciclo da felicidade, Camilo altera a designação de *Rua dos Arménios*, que invariavelmente havia usado nos dois primeiros volumes, para *Rua Arménia*.

Arménios dá bem conta do ambiente circunscrito a que estavam votados os estratos mais pobres numa altura em que a implementação da iluminação a gás na cidade tardava em concretizar-se[22]. E os problemas sociais, como a falta de higiene pública e o alcoolismo, não escapam aos subtis apontamentos com que o escritor representa, ao longo da narração, os meandros indigentes da cidade[23].

Em ambas as cenas, regista-se um clima de suspense, que vem perturbar a ordem do silêncio noturno. No primeiro caso, culmina num alívio efémero, quando o agiota deposita finalmente o caixão do dinheiro no piso térreo da sua casa. Contudo, à alegria e rapidamente sucede o medo de não conseguir recuperar uma quantia de cem moedas emprestada ao fidalgo da Bandeirinha. Por seu turno, passadas três décadas, quando entra naquele lugar, Guilherme do Amaral traz uma oferta de dinheiro a Augusta, cujo pai adquirira a baixo preço a casa do bacalhoeiro, morto no desastre das barcas. Esse dinheiro, que, de certo modo, ditara, pela ganância, a infelicidade de João da Mota, aventará também o infortúnio de Augusta, malfadada pela presença altruísta de Guilherme do Amaral, de quem aceitou a esmola, e cujo filho nascido morto conduzirá, mais tarde, à descoberta da fortuna do bacalhoeiro enterrada no chão da cozinha.

Dois dias depois do sucedido, Guilherme regressa com a intenção de avaliar o local onde decorrera a ação de que fora protagonista. O seu interesse mantém-se, pois, ao nível do curioso, do estudioso, enfim, do leitor: "*foi à rua dos Arménios, com a intenção de estudar de dia a suposta miséria daquela casa, que não pudera ver à luz mortiça da candeia, e mais ainda para cumprir a promessa que fizera de socorrer mais algumas necessidades da órfã*"[24]. A autoridade de Guilherme do Amaral começa a fazer-se sentir, mas, simultaneamente, é Augusta que aparece com contornos enigmáticos aos seus olhos:

> *— Sente-se, Augusta: sou eu que peço, ou que mando.*
> *Augusta sentou-se, levantando os olhos a medo* para o que já lhe não parecia um enviado de mandados superiores.
> *— Que tenciona fazer? — prosseguiu o hóspede,* reparando na rara beleza daquela obscura mulher[25].

Começa a paixão de Guilherme, e Augusta torna-se definitivamente sua presa. Guilherme descobre nela um caráter invulgar e uma rara "*autenticidade romanesca*" que o estimula a prosseguir com a sua investigação[26]. Em pouco tempo, Augusta será seduzida e levada para uma casa decorada à moda da época e localizada na paisagem tão bucólica quanto recatada do Candal, nas margens do rio Douro,

---

[22] As primeiras intenções de se introduzir a iluminação a gás na cidade do Porto datam de 1843. No entanto, só a partir de 1852 é que viria a planificar-se efetivamente o projeto, que seria implementado na cidade em 1855 (cf. MATOS, Ana Cardoso, dir. – *O Porto e a electricidade*. Porto: EDP, 2003, pp. 20-22). Não obstante a substituição dos lampiões de azeite pelos candeeiros a gás, só lentamente é que a cidade alcançaria uma iluminação noturna satisfatória e abrangente. A propósito, lembre-se o efemeríssimo projeto de um semanário humorístico concebido por Camilo, *O Bico de Gaz*, de que saiu apenas o primeiro número, em maio de 1854.

[23] Vd., a título de exemplo, CASTELO BRANCO, Camilo – *Onde está a felicidade?*, *op. cit*., pp. 36, 51, 56.

[24] IDEM, *Ibidem*, p. 113.

[25] IDEM, *Ibidem*, p. 114; itálicos meus.

[26] Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 117 e 119: "*Amaral compreendeu-a, e julgou descobrir naquela mulher uma coisa especial, um instinto não vulgar, reprimido pelas circunstâncias*"; "[...] *com um gesto natural de aborrecimento, que agradou muito a Guilherme; porque nem as estudiosas mulheres da sala exprimiriam melhor um nojo fingido*".

em Gaia. E não demorará muito que o amor, que Guilherme julgara verdadeiro, ceda à insatisfação ditada pela rotina dos dias. A intensidade sensitiva que descobrira ao penetrar pela primeira vez nos trilhos infetados da zona urbana mais indigente é substituída pelo desencantamento de uma vida pautada por uma felicidade anestésica de tom burguês.

Ao longo do ciclo, a movimentação rizomática do protagonista engendra o fluxo narrativo. O tédio que lhe haviam provocado as salas de baile burguesas conduziu-o à busca da satisfação no *autêntico* que Guilherme acreditou poder encontrar na morfologia íngreme do espaço social dos miseráveis. No fundo, Guilherme prossegue em deriva, numa fisiologia deambulante que o impede de tocar o âmago amorfo da realidade. Nada nele escapa à artificialidade; e, contudo, permanece absolutamente genuíno. O seu caso é, pois, patológico, na medida em que a sua educação literária o impossibilitou de cumprir o destino heróico, tal qual imaginara a partir das intrigas romanescas que absorveu com insensatez. Então, irremediavelmente, Amaral não teria como falhar ser um *flâneur* da vida.

CORRENTES CIENTÍFICAS E CULTURAIS NA ESCOLA MÉDICO-CIRÚRGICA DO PORTO

Francisco Miguel Araújo[1]

Data ainda do reinado de D. João VI, a inauguração na cidade do Porto do primeiro sistema de ensino oficial de Medicina e Cirurgia, substituindo o anterior modelo oficioso de aulas de Anatomia e Cirurgia no Hospital Real de Santo António da Misericórdia do Porto. Pelo Alvará de 25 de junho de 1825, na sequência de uma dotação presenteada à Coroa pela resolução da questão jurídica relativa ao monopólio do contrato de tabaco, foram fundadas as Régias Escolas de Cirurgia em Lisboa e na Invicta[2]. Durante cerca de uma década, um plano de estudos mais consistente garantiu assim a formação de cirurgiões civis e militares, mas na prática educativa e profissional sempre suplantados pelos bacharéis da Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra.

Em estreita correlação com o profundo desenvolvimento da Medicina no mundo ocidental ao longo de Oitocentos, o governo setembrista de Passos Manuel ditou uma reformulação geral da Instrução Pública em Portugal, obedecendo a alguns dos princípios capitais do Liberalismo para a desejada modernização nacional em vários níveis, nomeadamente o valor da Educação: "*procurando difundi-la por todas as classes de Cidadãos; conscientes de que um Povo ignorante só pode convir aos déspotas e aos retrógrados, que prosperam e subsistem no meio da servidão, dos abusos, da miséria, e do embrutecimento geral*".[3] Sem, contudo, rivalizar com o monopólio universitário de Coimbra, promulgou-se a criação das Escolas Médico-Cirúrgicas em Lisboa e no Porto, com equiparação a estudos de grau superior, que comutaram as instituições precedentes em finais de 1836.[4]

Desde 1837 a 1911, enfrentando vicissitudes de vária ordem, a Escola Médico-Cirúrgica do Porto trilhou e consolidou um modelo formativo e pedagógico distintivo para o seu reconhecimento público, constituindo com a Academia Politécnica do Porto a cúpula da oferta educativa da cidade até à funda-

---

[1] Francisco Miguel Araújo, doutorando na Faculdade de Letras da U. Porto com projeto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, (FCT/POPH/QREN/UE), investigador do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória.

[2] Alvará de 25 de junho de 1825: criação das Régias Escolas de Cirurgia de Lisboa e do Porto e aprovação do respetivo regulamento. *Colecção de legislação das Côrtes de 1821-1828* (1843), pp. 56-63.

[3] O NOSSO estado actual. *O Nacional*. (13 de setembro de 1836), nº 536.

[4] Decreto de 29 de dezembro de 1836: criação das Escolas Médico-Cirúrgicas de Lisboa e do Porto. *Colecção de leis e outros documentos oficiais*, 7ª Série (1837), pp. 9-14. Pelo seu artigo 145 estava prevista também a abertura de estabelecimentos educativos similares em todas as Misericórdias das capitais dos distritos administrativos do Ultramar, as quais só foram concretizadas no Funchal, Madeira, e em Goa, Índia Portuguesa.

ção da Universidade do Porto. Se é certo que a sua história institucional mereceu já valiosos estudos nesse plano institucional e educacional, pelos muitos nomes ilustres que sobre ela se debruçaram, permanece talvez uma lacuna quanto ao valor da sua comunidade académica e os seus contributos para a Ciência e a Cultura portuguesas do século XIX[5].

Deste modo, este ensaio introdutório procurará analisar e sintetizar as particularidades desta instituição educativa portuense, no que respeita às correntes científicas e culturais que dela alastraram e ao rememorar dos seus mais ilustres representantes, na construção de uma afamada reputação académica que extravasou as próprias fronteiras territoriais e mentais do Portugal de Oitocentos.

1. A Escola Médico-Cirúrgica do Porto: algumas notas históricas

O decreto instituidor da organização de 1836 apontava como motivos gerais para estes estabelecimentos educativos a importância da ampliação da Instrução Pública a outros públicos em ambas as cidades, sobretudo para aqueles incapazes de reunir as condições económicas e familiares para uma deslocação à Universidade de Coimbra, de que se retirariam benefícios sociais e económicos para o desenvolvimento português. Por outro lado, funcionando em estreita articulação com os Hospitais Reais, este ensino público específico era vital na formação de uma classe profissional determinante para o bem-estar social, justificando a valência de uma maior orientação prático-profissional desses futuros clínicos.

Em termos de estrutura orgânica, a Escola Médico-Cirúrgica do Porto estava organizada em duas secções pedagógicas que lhe outorgavam a designação – a Clínica e a Médica – e que comportavam originalmente nove cadeiras, com uma predominância imutável da primeira com as matérias de Anatomia, Patologia e Terapêutica Externa, Aparelhos e Operações Cirúrgicas, Partos e Clínica Cirúrgica; rematada com as disciplinas de Fisiologia e Higiene, História Natural dos Medicamentos, História Médica e Patologia e Terapêutica Interna e Clínica Médica[6].

O curso superior ministrado tinha a duração de cinco anos, com frequência prévia de um curso preparatório de dois anos em qualquer uma das Politécnicas de Lisboa e do Porto, proporcionando o diploma médico-cirúrgico garante para o exercício profissional da clínica médica. Por oposição, os bacharéis de Coimbra, que frequentavam somente mais um ano de curso preparatório com aprovação a treze cadeiras, podiam exercer a carreira em todos os domínios do reino, com precedência aquando da seleção para os cargos associados. Menos extensivos na duração e planos de estudos, eram igualmente regidos cursos profissionalizantes que outorgavam a carta de capacidade para Parteiras, Arte Dentária e Farmacêuticos.

A 23 de janeiro de 1837, reuniu-se pela primeira vez o Conselho Escolar da instituição recém-criada, mas só passados três anos foi ratificado o seu Regulamento Interno, materializando as disposições legais

---

[5] Vd., a este propósito e entre muitos outros, LEMOS, Maximiano – *História do ensino médico no Porto*. Porto: Tip. Enciclopédia Portuguesa, 1925. MONTEIRO, Hernâni – *História do ensino médico no Porto: suplemento*. Porto: Tip. Enciclopédia Portuguesa, 1925. PINA, Luís de – *Uma época notável da história médica portuense: 1825- 1959*. Porto: [s. n.], 1961. SANTOS, Cândido dos – *Universidade do Porto: raízes e memória da instituição*. Porto: Universidade do Porto, 1996. FERRAZ, Amélia Ricon – *A Real Escola e a Escola Médico-Cirúrgica do Porto: contributo para a História da Faculdade de Medicina da Universidade do Porto*. Porto: U.Porto Editorial, 2013. ALVES, Luís Alberto; ARAÚJO, Francisco Miguel – Rumos da internacionalização na história da U.Porto. *In* TEIXEIRA, Pedro, ed. – *Percursos da internacionalização na Universidade do Porto: uma visão centenária*. Porto: U.Porto Editorial, 2014.

[6] Vd. SANTOS, Cândido dos – *Op. cit.*, pp. 80-92.

já preconizadas e a agregação dos estabelecimentos anexos que, efetivamente, funcionaram: Museu Anatómico, Gabinete de Física e Química, Gabinete de Matéria Médica, Gabinete dos Instrumentos Cirúrgicos, Biblioteca Escolar, Casa das Dissecções e Dispensatório Farmacêutico, este operando como uma Escola de Farmácia[7], a exemplo do verificado em Coimbra. Em 1844 foi ainda aplicada a reforma de Costa Cabral, a primeira de muitas que se estenderam posteriormente entre 1863, 1876, 1900 e 1903, que foram sempre reforçando o peso do ensino cirúrgico até um total de quinze cadeiras obrigatórias, disponibilizando-se alguns cursos livres a todos os interessados em geral.

Singularmente, num tom que persistiria no decorrer das décadas vindouras, os seus lentes apontavam já as muitas carências sentidas ao nível das condições de ensino, dos equipamentos educativos e clínicos e das dotações financeiras, aludindo a um aviltamento pelas autoridades governativas por comparação à homóloga da capital. Além de um relacionamento tumultuoso com a administração da Misericórdia do Porto, surgindo pontualmente conflitos entre as instituições quanto ao uso das instalações escolares e hospitalares, uma vez que as salas de aulas, teatro anatómico, gabinetes, laboratórios e enfermarias escolares se situavam na ala nascente-sul do Hospital de Santo António, instalando-se em edifício próprio defronte do mesmo apenas em 1884[8].

De resto, a sua legislação académica sempre foi delineada e partilhada num enfoque nacional, como no caso da permissão a concurso público de lentes da escola por doutores em Medicina formados no estrangeiro e aprovados por um júri académico nacional (1844), a equiparação dos seus graus académicos com os universitários (1866) e a elevação a estatuto de nível superior da Escola de Farmácia (1902)[9]. Logo nos primeiros meses da 1ª República, este organismo de ensino foi promovido a Faculdade de Medicina e integrado na nova Universidade do Porto, permanecendo como um dos seus principais estabelecimentos em termos de ensino, investigação e afluência estudantil[10].

Este longo caminho evolutivo de 75 anos da Escola Médico-Cirúrgica do Porto ficou marcado por alguns factos históricos pioneiros em Portugal: a exploração de novas áreas científicas, a construção de instrumentos de uso médico-clínico inovadores, as muitas iniciativas culturais e filantrópicas e a formatura das primeiras diplomadas na cidade: as três irmãs Moraes Sarmento e Maria Paes Moreira[11]. Um percurso que se pode considerar numa linha evolutiva em crescendo,

---

[7] Decreto de 23 de abril de 1840: aprovação do regulamento da Escola Médico-Cirúrgica do Porto. *Colecção de leis e outros documentos oficiais*, 10ª Série (1840), pp. 104-125.

[8] Esse edifício primitivo, construído na cerca do extinto Convento de Nossa Senhora do Carmo, seria arrasado para construção da atual construção, inaugurada em 1935, pela qual passaram as Faculdades de Medicina, a 2ª de Letras e, até há muito pouco tempo, o Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar.

[9] Decreto de 19 de julho de 1902: aprovação da reforma do ensino farmacêutico, que passa a ser ensino superior. *Colecção oficial de legislação portuguesa* (1902), pp. 621-623.

[10] Decreto de 22 de fevereiro de 1911: elevação da Escola Médico-Cirúrgica do Porto a Faculdade de Medicina. *Colecção oficial de legislação portuguesa* (1911), pp. 177-184. Decreto de 22 de março de 1911: criação das Universidades de Lisboa e do Porto. *Colecção oficial de legislação portuguesa* (1911), pp. 547-550.

[11] Vd. SANTOS, Cândido dos Santos – *A Mulher e a Universidade do Porto: a propósito do centenário da formatura das primeiras médicas portuguesas*. Porto: Afrontamento, 1991. ARAÚJO, Francisco Miguel – Docentes e Estudantes da Escola Médico-Cirúrgica do Porto: Laurinda de Moraes Sarmento; Aurélia de Moraes Sarmento; Guilhermina de Moraes Sarmento; Maria Leite da Silva Tavares Paes Moreira. *In http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1006632*(2014.08.17; 18h).

espelhado pelo aumento progressivo da frequência escolar. A sua conversão em grande polo de atração para os estudantes do burgo portuense e de toda a sua área circundante deu-se certamente muito graças à promoção de estatuto socioeconómico que a Medicina comportava já enquanto carreira profissional, estimulando essa procura individual e os anseios familiares face ao único curso superior local que se aproximava de um *status universitário* altamente desejável. Após a citada equiparação dos títulos académicos entre a Universidade de Coimbra e as Escolas Médico-Cirúrgicas de Lisboa e do Porto, nestas últimas verificou-se um incremento contínuo do número de matrículas de novos alunos do continente, dos arquipélagos insulares, das colónias ultramarinas e do Brasil[12].

2. Retrato prosopográfico dos lentes académicos

Na História da Educação, um dos pontos centrais para aferir a vitalidade e crescimento de qualquer instituição será o do conhecimento global dos seus elementos, podendo este ser ilustrado pelo estudo prosopográfico do corpo docente da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, em exercício entre os anos de 1836 e 1911[13]. Entre as diferentes distinções profissionais na hierarquia da carreira académica – lentes proprietários, substitutos e demonstradores – foi nomeado um conjunto de 63 personalidades, das quais só seis exclusivamente para a Escola de Farmácia, num hegemónico universo masculino e com a recondução de sete lentes da Régia Escola de Cirurgia do Porto no pós-triunfo liberal.

Por proveniências geográficas, as suas naturalidades eram dominantemente portuguesas, até porque os únicos estrangeiros eram cidadãos portugueses nascidos em Goa e no Rio de Janeiro, com maioria de um terço de portuenses (20 – 31,7%). O enfoque nortenho não destoava muito desse conjunto, com outro segmento considerável do próprio distrito (13 – 20,6%) e dos concelhos da região norte (17 – 27%), sobrepondo-se à representatividade das regiões centro (6 – 9,5%), Lisboa e vale do Tejo (4 – 6,3%) e dos Açores (1 – 1,6%). Nominalmente, em segundo lugar figuram os concelhos de Vila Nova de Gaia, Valença do Minho e de Lisboa, com três elementos cada, mais um do que os restantes, com dois naturais oriundos de Baião, Guimarães e Viseu.

Em estreita correlação com este sistema educativo endógeno, a secção de ensino cirúrgico, pelo maior número de cadeiras agregadas, era a que detinha o maior contingente de professores em funções (32 – 50,8%), perante a secção Médica (25 – 39,7%) e a menoridade institucional de Farmácia (6 – 9,5%), por vários anos com um único professor no seu curso profissionalizante, em colaboração com os restantes colegas. Aliás, a cada secção respeitou sempre uma política de recrutamento específica, no respeito pelas normas legais vigentes: os bacharéis de Medicina e os doutores no estrangeiro tinham prioridade no provisionamento das cadeiras médicas, enquanto os diplomados cirúrgicos-médicos eram escolhidos maioritariamente para as cirúrgicas.

---

[12] ALVES, Luís Alberto; ARAÚJO, Francisco Miguel – *Op. cit.*, p. 108.

[13] Vd. IDEM, *Ibidem*, pp. 104-110.

Quadro 1 – Reconstituição prosopográficados lentes da Escola Médico-Cirúrgica do Porto (1836-1911)

Categorias | Secção		Médica	Cirúrgica	Farmácia
Nacionalidade	Portuguesa	25	31	5
	Estrangeira	–	1	1
Grau académico	Habilitado	–	7	2
	Diplomado	11	22	4
	Bacharel	10	1	–
	Doutor	4	2	–
Instituição de ensino	Universidade de Coimbra	9	1	2
	Escola Médico-Cirúrgica do Porto	12	21	2
	Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa	–	1	–
	Outras portuguesas	–	8	2
	Estrangeiras	4	2	–
Carreira académico-profissional	Missões Internacionais	10	3	–
	Permutas	2	1	3

Tal justifica também as diferenças ao nível de percursos académicos e de instituições de formação, com mais de metade de diplomados (37 – 58,7%) para os antigos habilitados (9 – 14,3%) e os bacharéis (11 – 17,5%), aos quais se acrescem os seis doutores qualificados além-fronteiras (9,5%), constatando-se uma crescente política de contratação de novos docentes tendencialmente junto dos seus diplomados, expressa nos seis lentes que aqui não terminaram as suas carreiras profissionais por pedido de exoneração ou de transferência para a análoga lisboeta. Assim, a Escola Médico-Cirúrgica do Porto era a principal fonte de captação de lentes, com mais de metade da amostragem (35 – 55,6%), o dobro da Universidade de Coimbra (12 – 19%), do único diplomado na capital e dos antigos habilitados pelas duas Régias Escolas de Cirurgia (10 – 15,9%).

Quanto aos doutores, deparamo-nos com uma formação nas principais Universidades de Medicina europeias de Oitocentos: Francisco de Assis e Sousa Vaz (1797-1870) e José Carlos Lopes Júnior (1838-1903) em Paris e Francisco Veloso da Cruz (1807-1880) em Montepellier, Miguel César de Andrade (1829-1873) em Bruxelas e José Frutuoso Gouveia de Osório (1827-1887) em Edimburgo. No decurso de uma visita oficial pelo Brasil, numa passagem pela Universidade de Santiago do Chile, Agostinho António do Souto (1825-1911) aí prestou idênticas provas académicas em 1872. Se estes casos são responsáveis pelos valores do fenómeno de internacionalização da escola por via de doutoramentos, deve acrescentar-se os outros sete lentes que cumpriram missões de estudo internacionais: João Lopes Martins (1866-1945), Roberto Frias (1853-1918), Vicente Urbino de Freitas (1849-1913), Ricardo Jorge (1858-1939), António Plácido da Costa (1848-1916) e José Dias d'Almeida (1854-1919).

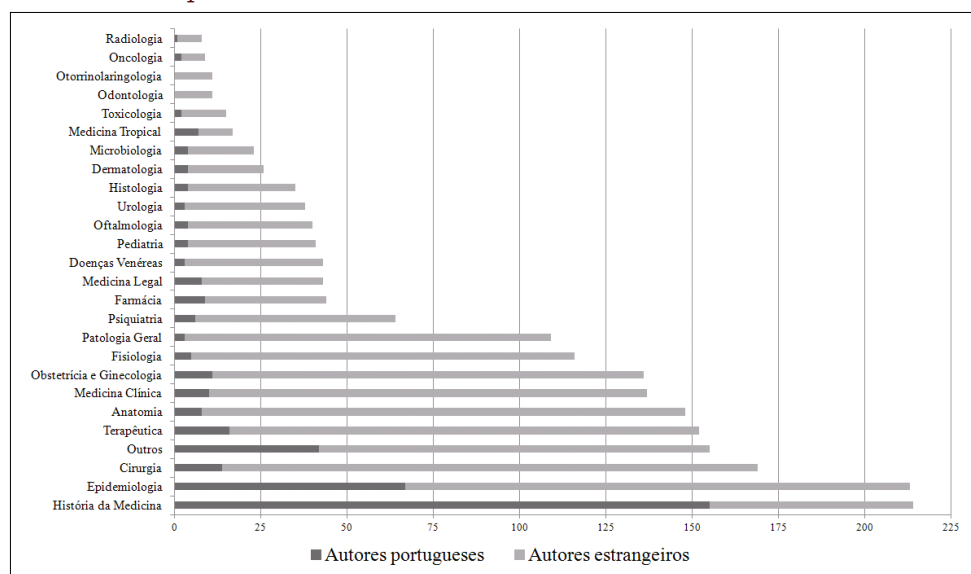
Destes, uns partiram para o estrangeiro no final dos cursos académicos, outros requisitaram licença sabática para visitarem universidades, hospitais e laboratórios, uma vez mais sobretudo no espaço europeu, tomando parte em cursos livres de especialização ou em investigações científicas por convite de eminentes peritos que as geriam, daqui resultando um processo de internacionalização, visível não só nestas situações particulares pontuais, mas também nos convites e contactos com

agremiações educativas e culturais, extremamente úteis à atualização de bibliografias, teorias e métodos de aprendizagem para a inovação do próprio ensino médico-cirúrgico.

3. O acervo documental e bibliográfico da Biblioteca Escolar

Uma outra faceta da internacionalização da Escola Médico-Cirúrgica do Porto pode materializar-se pela análise bibliométrica da sua Biblioteca Escolar no período em confronto. No Porto Romântico era por todos conhecido o valor e dimensão que esta comportava no seu catálogo de obras, parte vinda das livrarias dos conventos extintos com exemplares sobre a Medicina e suas ciências auxiliares dos séculos XV ao XVIII – derivada de uma constante preocupação do Conselho Escolar na sua ampliação e atualização por compra e permuta de monografias, periódicos e estampas –; parte como legado de muitos lentes, em testamento, das suas livrarias particulares à instituição; e parte, ainda, como fruto de doações de personalidades e de famílias categorizadas do burgo.

Em 1910, esta Biblioteca ultrapassava os 11 mil registos de entradas bibliográficas, número impressionante perante os cerca de 200 volumes aquando da sua instalação em 1836, e onde, considerando-se algumas disparidades na sua catalogação, um exame crítico mostra que a sua diversidade temática não se esgotava necessariamente no espírito formativo da sua génese[14]. Por exemplo, na imensidão de categorias, e agrupando-as por domínios científicos, as Ciências Médicas e da Saúde prevaleciam com a reunião de 44 áreas de estudo na polivalência de outros saberes das oito disciplinas nas Ciências Exatas e Naturais, sete das Ciências Sociais, três das Humanidades, duas das Ciências Agrárias e os indiferenciados (bibliografia geral, congressos e relatórios, dissertações inaugurais, legislação, dicionários e enciclopédias)[15].

Gráfico 1 – Análise bibliométrica da Biblioteca Escolar (1836-1911): por domínios das Ciências Médicas e da Saúde[16]

[14] LIMA, Joaquim Pires de – *Catalogo da Bibliotheca da Escola Medico-Cirurgica do Porto*. Porto: Typ. "Encyclopedia Portugueza Illustrada", 1910, p. XVII.

[15] A presente análise teve por base a "Classificação de domínios científicos e tecnológicos" utilizada pelo Sistema Estatístico Nacional, fundamentada no modelo internacional "Fields of Science and Technology (FOS)".

[16] LIMA, Joaquim Pires de – *Op. cit.*, pp. 427-461.

Ora, centrando a atenção na missão educativa deste estabelecimento portuense de Medicina e Cirurgia, o total de autores identificados com elas relacionados era de 2017, o que obviamente difere do real número de obras existentes por não terem sido contabilizados individualmente os vários títulos, as suas divisões por tomos, as edições posteriores, etc. A quase primazia destes livros era de origem estrangeira (1625 – 80,6%) por oposição à nacional (392 – 19,4%), tanto obras originais como traduções para a Língua Portuguesa, sendo as áreas mais representadas as de História da Medicina e de Epidemiologia (214 e 213 respetivamente – 10,6% cada), de Cirurgia (169 – 8,4%), Outras (Termalismo, Homeopatia, Dicionários de Medicina, etc., 155 – 7,7%) e a de Terapêutica (152–7,5%).

Na distinção por naturalidade dos respetivos autores, os portugueses apenas superavam o peso internacional na História da Medicina (155) e apenas a de Epidemiologia ultrapassava a meia centena (67 em 213), refletindo uma preocupação comum à data de investigação dos agentes microscópicos responsáveis pelas doenças infeciosas, fomentado pelas descobertas e teorias de nomes como Ignaz Semmelweis, Louis Pasteur ou Robert Koch. Quanto aos autores estrangeiros, os primeiros lugares pertenciam à Cirurgia (155), Epidemiologia (146), Anatomia (140 em 148) e Terapêutica (136), ficando assim matizadas as duas grandes tendências de ensino da Escola Médico-Cirúrgica do Porto face às suas congéneres nacionais: as áreas científicas da Cirurgia e da História da Medicina, em correlação, aquelas cultivadas pelos professores com maior projeção para o grande público.

Não obstante, esta tendência internacional da bibliografia não resultou de mero acaso, mas de uma tomada de posição clara dos professores de enriquecer os fundos da Biblioteca Escolar com as obras mais recentes, revelado conjuntamente pela subscrição de quase duas centenas de publicações periódicas – neste caso, notando-se a liderança de títulos portugueses (83 – 41,7%), sob forte concorrência de destinos tão diversos como a França (79 – 39,7%), o Reino Unido (12 – 6%), a Espanha e a Bélgica (5 – 2,5% cada), a Alemanha e a Itália (4 – 2% cada), o Brasil e os Estados Unidos da América (3 – 1,5% cada) e a Irlanda (1 – 0,5%).

Entre as fichas de catalogação surgem os principais nomes responsáveis pelo progresso da Medicina no mundo ocidental, a par dos clássicos da Antiguidade Greco-Romana e das eras medieval e moderna: Carl von Linné, Edward Jenner, Claude Bernard, Hermann Boerhaave, François Xavier Bichat, Robert Liston, James Young Simpson, Paul Brocca ou Sigismond Jaccoud. O grau de atualização bibliográfico seria de tal modo célere, que as teorias revolucionárias de Auguste Comte, Charles Darwin ou Ernst Haeckel foram arroladas numa peculiar categoria de "Polygraphia", enquanto a comunidade internacional discutia ainda a sua validade científica, compreendendo livros de classificação difícil ou de assuntos variados!

4. Principais correntes científicas e culturais entre a comunidade académica

Traçado este breve panorama educativo dos lentes e do modelo de ensino dos cursos da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, numa ótica inegável de construção de uma identidade institucional consolidada na modernização e internacionalização dos rumos da Medicina, pode-se compendiar algumas das principais correntes científicas divulgadas e potencializadas no seio da sua comunidade académica. Recorde-se que o século XIX foi um período de desenvolvimento científico admirável, com a crença no valor da Ciência a atingir o seu auge pela filosofia do "Cientismo", crença utópica de uma

mentalidade racionalista e positivista que não colocava limites às possibilidades do conhecimento humano, procurando revestir todas as dimensões da vida humana de uma cientificidade incontestável.

Justamente, sendo esta uma escola consagrada às Ciências Exatas e Naturais tão em voga, com um modelo de ensino orientado para a investigação científica e a prática clínica, almejava-se os resultados que proporcionassem uma maior longevidade e qualidade da vida humana. Intimamente articulado com o quadro de disciplinas ensinadas em constante evolução do saber e a procura de aplicação de uma metodologia objetiva e materialista – na Anatomia, na Fisiologia, na Patologia, etc. – reside o sucesso da difusão da corrente do Positivismo em Portugal, despejado, é certo, da essência do pensamento filosófico comtiano[17]. A implementação dessa interpretação científica experimental e pedagógica, matriz dos positivistas portugueses que influiu na definição da própria doutrina republicana endógena, ficaria consagrada na publicação no Porto da revista *O Positivismo* (1878-1882), a cargo de Teófilo Braga e Júlio de Matos, este na altura professor de cursos livres na escola[18].

E o pioneirismo da escola portuense não se limitou aos avanços nas áreas científicas do seu *curriculum* académico, em que a fama da Anatomia da Régia Escola deu lugar aos domínios da Cirurgia e da História da Medicina. Na primeira destacamos uma série de professores – António Bernardino de Almeida (1813-1888), Luís Pereira da Fonseca (1806-1882) ou Manuel Maria da Costa Leite (1813-1896) – responsáveis por algumas das primeiras cirurgias mais complexas realizadas no país e a introdução da antissepsia, assepsia e anestesia geral nas operações clínicas; na segunda, Maximiano Lemos[19] (1860-1923), o aclamado "pai da História da Medicina Portuguesa". Contudo, temos outros reformadores e impulsionadores em áreas como a Fisiologia com António de Azevedo Maia (1851-1912), a Histologia com José Joaquim da Silva Amado (1840-1925), José Frutuoso Aires Gouveia Osório na Obstetrícia e José Pereira Reis (1808-1887) e Alberto de Aguiar (1868-1948) na Farmacologia[20].

Ou ainda na Higiene Pública, pelos trabalhos inovadores de Januário Galvão (1808-1857), João Lopes Martins e Ricardo Jorge, reconhecido epidemiologista internacional que fez escola em Lisboa depois do ostracismo a que os portuenses o votaram no combate à peste bubónica em 1899. A aposta no ensino de novas especialidades científicas em cursos livres e palestras aos alunos, muito antes da sua oficialização e posterior inclusão nos planos de estudos universitários: a Pediatria por José Dias d'Almeida, António de Macedo Pinto (1810-1879) na Meteorologia Médica, a Neurologia

---

[17] Vd., entre outros, CATROGA, Fernando de Almeida – Os inícios do positivismo em Portugal. O seu significado político social. *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias, 1 (1977), pp. 287-393. LUZ, José Luís Brandão da – A propagação do positivismo em Portugal. *In* CALAFATE; Pedro, dir. – *História do pensamento filosófico português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, vol. IV, tomo I, pp. 239-261.

[18] MAGALHÃES, António Pereira Dias de; OLIVEIRA, Manuel Alves – Positivismo. *In http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/j_g_ferreira/positivi.html* (2014.08.19; 16h).

[19] ARAÚJO, Francisco Miguel – LEMOS, Maximiano Augusto de Oliveira L. Júnior. *In http://dichp.bnportugal.pt/historiadores/historiadores_lemos.htm* (2014.08.19; 16h).

[20] Sugere-se a consulta das biografias de parte destas personalidades no separador "Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto", sob coordenação de Eugénia Matos Fernandes e autoria de Susana Pacheco Barros e Francisco Miguel Araújo, disponibilizadas online pela unidade de Gestão de Informação da U. Porto. *In http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1001539* (2014.08.19; 17h).

e Psiquiatria por Júlio de Matos (1856-1922) e Magalhães e Lemos (1855-1931), António Plácido da Costa[21] na Oftalmologia, Manuel Antunes Lemos (1850-1885) e Alfredo de Magalhães[22] (1871-1957) na Dermatologia.

O sucesso de implementação destas correntes científicas no âmbito nacional, por vezes com dimensão supranacional pelos contributos prestados pelas investigações e experiências clínicas e laboratoriais, ficaria patenteado pela relevância das agremiações científicas e dos periódicos fundados por estes lentes e diplomados pelo estabelecimento portuense na segunda metade do século XIX, desde o reconhecimento internacional dos *Archivos de História da Medicina Portuguesa* ou da *Gazeta Médica do Porto*, à ilustração nacional pela *Sociedade das Ciências* Médicas e de Literatura do Porto e do seu jornal oficial, a *Sociedade União Médica*, a *Sociedade de Instrução do Porto*, a *Sociedade de Medicina e Cirurgia*, a *Revista Scientífica* ou o *Boletim de Farmácia e Ciências Acessórias do Porto*, entre outros.

Porventura, o caso com mais repercussão internacional terá sido o da invenção de aparelhos oftalmológicos por António Plácido da Costa – o astigmatoscópio explorador, o binoscópio ortopédico, a cápsula higrotérmica e a bateria galvanoterápica – que viriam a ser adotados em institutos e consultórios de Berlim, Paris e Estados Unidos pelas suas características revolucionárias e proficuidade na prática geral clínica. O primeiro desses instrumentos, hoje conhecido por "Querotoscópio de Plácido", mereceu os mais rasgados elogios por parte de Julius Hirschberg, à época um dos mais reputados oftalmologistas mundiais.

Por último, e aparentemente alheado deste mundo da Ciência mais pura, refira-se a criação de um ambiente propício a uma maior polivalência de saberes e aos estudos histórico-literários, se comparado especialmente com a Academia Politécnica do Porto, mais direcionada para as Engenharias e as Matemáticas. Esta tradição humanista determinou a exploração de muitas correntes culturais entre a comunidade académica da Escola Médico-Cirúrgica local, tanto se podendo dar o caso de alguns alunos terem sido constrangidos pela família a matricular-se por conveniências sociais e/ou educativas, ou ser este o mais favorável ponto de partida para outros campos, visto o Curso Superior de Letras apenas existir em Lisboa

Poderá partilhar-se da opinião de Luís de Pina quando justificava esta forte presença de médicos nas Artes e nas Letras como uma predisposição de escape à frieza, crueldade e degenerescência da Humanidade nos casos clínicos observados em favor de uma demanda por valores sensíveis e estéticos mais harmoniosos para tais agruras como a Beleza, o Idealismo ou o Pacifismo[23]. Foram vários os caminhos culturais trilhados por estes médicos do século XIX e da viragem para o século XX, novamente numa multiplicidade de campos culturais: nas Ciências Sociais e Humanas, o grande impulso aos estudos sobre Antropologia Cultural e Etnografia por Joaquim Pires de Lima (1877-1951),

---

[21] BARROS, Susana Pacheco – Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto: António Plácido da Costa. *In http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1006702* (2014.08.19; 17h).

[22] ALVES, Jorge Fernandes; ARAÚJO, Francisco [Miguel] – Alfredo de Magalhães, IV Reitor da Universidade do Porto. *In* SILVA, Francisco Ribeiro da, dir. – *Os Reitores da Universidade do Porto: 1911-2011*. Porto: Universidade do Porto e Fundação Eng. António de almeida, 2011, pp. 84-97.

[23] Vd. ARAÚJO, Francisco Miguel – Luís de Pina. *In* NEVES, António Amaro, dir. – *Biografias Vimaranenses*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães e A Oficina, 2013, pp. 403-404.

Luís de Freitas Viegas (1869-1928), Aarão Ferreira de Lacerda (1863-1921) e António Mendes Corrêa[24] (1880-1960); na Filosofia com Basílio Teles[25] (1856-1923); Jaime Cortesão[26] (1884-1960) na História; José Leite de Vasconcelos (1858-1941) e Pedro Vitorino (1882-1944) na Arqueologia.

Nas Artes, o destaque para a fotografia, com Joaquim Gomes Ferreira Alves (1883-1944), a caricatura de Manuel Monterroso (1876-1968) e o desenho e pintura de Abel Salazar[27] (1889-1946), porém, mais tímido que a grande tradição literária desenvolvida na escola com muitos nomes ainda hoje célebres da Literatura Portuguesa o triunfante Romantismo de Camilo Castelo Branco (1825-1890) e os precursores nacionais do Realismo Naturalista de Júlio Dinis, pseudónimo do lente Joaquim Gomes Coelho (1839-1871), e do Romance Policial com João de Meira[28] (1881-1913). Não menos importante, as diversas feições poéticas desde as estéticas do Realismo ao Simbolismo de Manuel Laranjeira (1877-1912), Abílio Campos Monteiro (1876-1933), Aires Baptista Pinto, José Augusto Vieira (1856-1890) ou António Patrício (1878-1930), entre outros; todos eles, de uma forma mais ou menos sublinhada, figuras eminentes da sociedade do Porto Romântico e da conjuntura nacional oitocentista, cuja formação científica e positivista recebida nesta Escola Médico-Cirúrgica se imiscuiu nos seus percursos e especulações científicas e culturais posteriores na Medicina, nas Letras e nas Artes. Um reconhecimento social que se traduziu na sua conduta cívica e nos cargos prestados, em diferentes organismos públicos e privados, ao serviço do progresso nacional nesses diferentes domínios, enquanto fundadores, diretores e colaboradores em câmaras municipais, universidades e escolas, museus e bibliotecas, associações de assistência pública, organismos cívicos e culturais, etc.

5. Considerações finais

Será indiscutível a importância da Escola Médico-Cirúrgica do Porto no plano educativo nacional durante o seu funcionamento, quer na promoção das novas correntes científicas e culturais do século XIX, quer na formação de personalidades que viriam a animar e revitalizar os círculos científicos e intelectuais portugueses. O prestígio institucional conquistado dentro e fora do país pelo seu pioneirismo e internacionalização subsistiria na predecessora Faculdade de Medicina do Porto, a qual colhendo muitos dos seus frutos manteve na sua essência esse arquétipo académico e do qual comungaram de imediato outros nomes proeminentes: Hernâni Monteiro, Amândio Tavares, Luís de Pina, Eduardo Santos Silva, Américo Pires de Lima, Rolando van Zeller, João de Araújo Correia, entre outros.

Pelo menos, duas ideias-chave podem ser imputadas à laboriosa ação deste estabelecimento educativo: a imutável atualização científica, metodológica e profissional da sua comunidade académica e o estímulo na abertura dos horizontes culturais dos seus alunos. A primeira, articulada com

---

[24] ARAÚJO, Francisco Miguel – CORREIA, António Augusto Esteves Mendes. *In http://dichp.bnportugal.pt/historiadores/historiadores_m_correia.htm* (2014.08.19; 17h).

[25] FREITAS, Joana Gaspar de – TELES, Basílio. *In http://dichp.bnportugal.pt/historiadores/historiadores_teles8.htm* (2014.08.19; 17h).

[26] MAGALHÃES, Joaquim Romero – CORTESÃO, Jaime Zuzarte. *In http://dichp.bnportugal.pt/historiadores/historiadores_cortesao16.htm* (2014.08.19; 17h).

[27] Vd. CUNHA, Luciana – Abel Salazar. *In* NEVES, António Amaro, dir. – *Op. cit.*, pp. 411-436.

[28] Vd. ARAÚJO, Francisco Miguel – João de Meira. *In* NEVES, António Amaro, dir. – *Op. cit.*, pp. 299-334.

o fenómeno da internacionalização de forma a acompanhar os extraordinários progressos nas mais diversas áreas científicas e técnicas, visível nas formações académicas e especializações científicas dos lentes pelo exterior e na composição e valor da sua Biblioteca Escolar. Um intercâmbio de novas bibliografias, teorias e métodos de aprendizagem, que muitas vezes ultrapassavam as experiências pessoais para se estabelecerem contactos com médicos e cientistas, universidades e institutos de investigação ou agremiações intelectuais e culturais estrangeiras.

Não será, portanto, de estranhar que tenham sido estes mesmos professores com percursos fora de Portugal que estiveram por detrás da apresentação e divulgação das novas especialidades médicas no território nacional, ainda hoje recordados os contributos de Ricardo Jorge na Higiene Pública, de Maximiano Lemos na História da Medicina, de Júlio de Matos na Psiquiatria ou de António Plácido da Costa na Oftalmologia. Ou, ainda, o papel precursor que a escola desempenhou na introdução de novas especulações filosóficas e científicas como o Positivismo, o Evolucionismo, o Naturalismo ou a Sociologia, recuperando algum do atraso na fé nas potencialidades da Ciência provocado pela nossa situação espacial periférica e pela influência dos dogmas teológicos e religiosos da Igreja Católica ainda vigentes no país.

Num outro espetro, imiscuiu-se nesta escola portuense uma importante feição de pendor cultural entre os seus alunos, ainda que os motivos ocultem certamente outras tantas convicções pessoais, mas que possibilitou outras indagações e ensaios literários, artísticos, históricos, etnográficos, arqueológicos, etc., particularmente ao nível das atividades circum-escolares dos seus alunos, com as festas académicas, as representações teatrais, os corsos carnavalescos, a imprensa estudantil, que formavam o retrato das mudanças liberais ao nível da sociedade e das mentalidades com elogios e críticas típicas da mocidade. Na defesa dos seus interesses e aspirações coletivas no seio da Academia do Porto, os seus representantes apoiaram e participaram nas grandes greves académicas nacionais na transição para o século XX que, ao debilitar a intervenção governamental da Monarquia Constitucional, prepararam o advento da República e do Republicanismo.

Estes marcos importantes transpostos do estudo da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, num panorama que extravasava os limites físicos e intelectuais da cidade, devem ser situados e enlevados forçosamente na evolução da Cultura e Ciência portuguesas de Oitocentos pelos seus legados intelectuais e científicos. Igualmente, não se deve omitir a sua presença de contextualização histórica e formativa, nos muitos estudos biográficos, históricos, literários, artísticos e educacionais que se continuem a produzir sobre o Porto Romântico e as suas personalidades marcantes…

FRANCISCO ANTÓNIO DA SILVA OEIRENSE (1797-1868). UM PINTOR LISBOETA NO PORTO ROMÂNTICO

Ana Paula Bandeira Morais[1]

"O termómetro do sucesso é meramente a inveja dos fracassados."
Salvador Dali

Introdução

O Porto de Oitocentos, urbe activa e empreendedora, atraiu pessoas oriundas das mais variadas partes do país e do estrangeiro movidos pelas mais diversas razões, pessoais e/ou profissionais. Francisco António Silva Oeirense[2] foi um destes homens. O estudo da sua vida e actividades como pintor retratista e homem de múltiplas facetas tem-nos interessado desde 2007. Recentemente, novos contributos vieram trazer mais luz sobre esta figura oitocentista que dividiu a sua vida entre as duas principais cidades portuguesas. Esta comunicação reúne as pesquisas feitas para o nosso primeiro estudo sobre o artista, enriquecidas com novas achegas.

Oeirense

Francisco António da Silva explica, pelo seu próprio punho, a razão do nome "Oeirense", segundo ele, "*por haver varios Artistas appelidados Silvas, juntei ao meu nome de Francisco António da Silva, o apelido de Oeirense, por ter nascido em Oeiras, e isto ser costume dentro e fora de Portugal*"[3].

O artista viu pela primeira vez a luz do dia em Oeiras, a 24 de Dezembro de 1797, numa época em que o mundo, e particularmente o continente europeu, atravessavam uma fase especialmente difícil e complexa. Internacionalmente, o final do século XVIII trouxera consigo a Revolução Francesa e, com ela, "*a total dissolução do Feudalismo, uma ordem produtiva e social primordialmente agrícola e submetida a uma rígida hierarquia que sobrevivera durante sete séculos*"[4] que, de um momento para o outro, deixa de existir para surgir uma nova *elite* de contornos económico-sociais marcadamente burgueses; o poder

---

[1] Investigadora Convidada do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) e doutoranda em Estudos do Património (UCP-Porto).

[2] Vd., para informação mais detalhada, o trabalho da autora em NUNES, Ana Paula Bandeira Morais Valongueiro – *Francisco António Silva Oeirense (1797-1868): o pintor e o poder*. [S.l.: s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[3] NUNES, Ana Paula Bandeira Morais Valongueiro – *Francisco*, ..., *op. cit.*, p. 7.

[4] EISENMAN, Stephen F; *et al.* – *Historia critica del arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, 2001, p. 7. Tradução livre da autora.

deixará de ser depositado por Deus nas mãos do Soberano, para que a sua posse passe a ser atribuída e legitimada pelo povo. É uma época de grandes mudanças. Oeirense foi casado com D. Joana Rita Caldeira e Silva e teve um filho, de nome Caetano da Silva Oeirense que também se dedicou à pintura. Francisco António da Silva Oeirense morreu em Lisboa, na tarde do dia 6 de Janeiro de 1868.

Durante a sua vida desempenhou diversos cargos e interessou-se por variadas actividades. Foi pintor retratista, litógrafo, fiscal da Oficina Litográfica e autor da "*Coleção de Gravuras dos Retratos dos Liberais de 1820*". Académico de Mérito da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, foi seu Director Honorário, nomeado a 13 de Maio 1837, e também Lente de Gravura e Desenho Histórico da Academia Portuense de Belas Artes, sendo simultaneamente coleccionador de arte de reconhecidos méritos, ao que juntou a rendosa actividade de negociante nesta área. Era também Pensionista Viajante do estado e Cavaleiro da Ordem de Cristo, entre outros cargos, funções e actividades que desempenhou.

Desde o início da pesquisa colocaram-se permanentemente questões sobre o tipo de aprendizagem artística que teria tido, tanto mais porque éramos constantemente confrontados com diversas opiniões muito críticas sobre o pintor e partilhadas quer por contemporâneos seus, quer por historiadores actuais. Ora era "*O Oeirense patriota de 20, negociante de quadros, desenhador medíocre,* [que] *foi mais político do que artista*"[5], ou o "*Silva Oeirense, académico que,* [...] *artisticamente nunca voou alto*"[6], ou ainda em afirmações mitigadas de alguma indefinição quanto ao seu talento como aquela de que "*O que se sabe, sem dúvidas, é que foi um influente liberal de alto valor e figura de extraordinário relevo dentro da arte portuguesa*"[7].

Será ele mesmo, Oeirense, que, pelo seu punho, nos dará a informação necessária sobre a sua formação. Em 1811 entrara como aluno para a oficina de Bartolozzi, conforme podemos constatar pela declaração manuscrita que fez: "*Declaro que fui despachado em 5 de Novembro de 1811, com a penção de 480 r.ˢ diarios, como Aluno da Aula de Gravura de que era Professor Francisco Bartolozzi*"[8], reforçada noutro texto também manuscrito pelo pintor e recentemente localizado, datado de 1840, onde se diz: "*Francisco Antonio Silva Oeirense, Director Honorario da Academia de Lisboa, por Decreto de 13 de Maio de 1837, actual Lente de Gravura, e Desenho Historico da Academia Portuense das Bellas Artes, foi despachado pensionista do Estado com480 reis diários, em 13 d'Agosto de 1811*"[9].

Do cruzamento destes documentos com as informações recolhidas em obras de autores coevos, confirmámos não apenas a origem e natureza da sua aprendizagem na oficina e aula de gravura de Bartolozzi, como também percebemos que, apesar dessa formação inicial a sua opção profissional viria a ser a da pintura, dedicando-se ao retrato, tal como resulta da leitura da curta referência que lhe dedica,

---

[5] FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no s*éculo XIX. 3ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1990, vol. 1, pp. 124 e 125.

[6] CARVALHO, José Alberto Seabra – *O retrato ao serviço da História* [ca.8]. [Em linha]. Lisboa: Secretaria-Geral do Min. Finanças e Adm. Pública, 2006 – actual. 06 Set. 2009. Disponível em: http://www.sgmf.pt/Institucional/Historia/Indice/Documents/f887640b0ab547b9a92bfd35fc8f19f9ensaios2_joséalbertoseabracarvalho.pdf.

[7] SOARES, Ernesto – História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1940-1941, vol. II, p. 388.

[8] NUNES, Ana Paula Bandeira Morais Valongueiro – *Francisco..., op. cit*., p. 6. *Declaração e cedencia da pençaõ que recebia pelo Tesouro o Lente de Gravura e Desenho da Academia Portuense de Belas Artes.* Documento que julgamos inédito. Ver, no final, Anexo I.

[9] *Declaracoes dos Empregados da Academia dos Lugares que Serviaõ antes de ser despachado pª esta Academia e que foraõ pedidos pº Governo* (1840), AFBAUP, Cota 61, f. 1. Ver no final Anexo II.

na sua obra, Cirilo Wolkmar Machado[10]: "*Francisco Antonio da Silva, applicou-se á pintura*", secundada pela de um outro estrangeiro, o Conde Raczynski, que confirma não apenas a sua frequência das aulas de Bartolozzi: "*Silva* (François-Antoine da), *graveur*, *voyez Bartolozzi*"[11], mas também a sua opção pela pintura retratística: "*Silva Oeirense, peintre à Porto, fait des portraits, et est Agé à peut près de 50 ans. Voyez Lettres, p. 385*"[12].

Os periódicos da época, especialmente a imprensa diária que não era particularmente "amiga" de Oeirense, especulavam sobre as qualificações profissionais de Oeirense e também sobre as questões relacionadas com as suas actividades subsidiárias. Efectivamente, uma das armas de arremesso que os mais aguerridos detractores seus contemporâneos usam frequentemente é a de o acusar de que o título de pensionista viajante não corresponderia à actividade ou função que deveria realizar. Encontrámos com muita frequência, em textos da época, referências descredibilizadoras como: "*dissessem que o pensionista viajante parado é muito útil (não sei para que)*"[13] ou então: "*a respeito do tal viajante em secco, só diz que é muito util, mas não diz para que*"[14]. Outras há que põem em causa aspectos do seu carácter e respeitabilidade. Esta imagem, veiculada essencialmente pelos periódicos da época, mas também nalguns documentos particulares e oficiais, assenta em descrições do género: "*tiveram de sujeitar-se aos golpes da ignorância e da impostura, o sr. Oeirense, atirando-lhe quatro cajadadas de saloio, os transtornou por tal modo, e por gosto seu, que preparou os meios de mostrar a sua vileza, e baixos sentimentos, vingando-se de quantos homens honrados*"[15], ou então: "*por influencia do sr. Oeirense, desse homem que* [...] *comendo ociosamente 800$000rs. sem querer, nem saber fazer cousa alguma, salvo enredar, e insultar grosseiramente os alumnos da academia*"[16], e outras mais. Afirmações como estas não se limitam à crítica pura. O sarcasmo é evidente e reforça a intencionalidade da mensagem: desacreditar o seu carácter, a sua função e/ou actividade(s).

A dúvida sobre o seu percurso de aprendizagem e sobre se realmente saiu do país, se aprendera algo mais fora de Portugal, ou mesmo se exercera este último cargo de pensionista viajante, mantinha-se. Não encontrámos, entre a documentação, nada que o confirmasse cabalmente, mas também, é certo, nada que o negasse, uma vez que as afirmações que lemos apenas se ficam por este tipo de atoardas, alusões e insinuações, nunca sendo apresentados factos.

A este propósito, no seu trabalho *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, Maria Helena Lisboa afirma que Oeirense viajou para o estrangeiro, na sua qualidade de "pensionista viajante"; no entanto, não conhecemos mais documentação justificativa do facto para

---

[10] MACHADO, Cirilo Volkmar – *Collecção de Memórias relativas às vidas dos Pintores e Escultores.* Coimbra: Imprensa da Universidade, 1823, p. 233.

[11] RACZYNSKI, A. – *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre: Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin accompagnées de documents. Par Le Comte A. Raczynski.* Paris: Jules Renouard et C.ie, Libraires-Éditeurs, et Commissionnaires pour l' Étranger, 1847, p. 102.

[12] RACZYNSKI, A. – *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 276.

[13] Vd. *O Toureiro*, nº 175, de 29 de Novembro de 1837, p. 699. Este artigo surge assinado por "um amigo dos concursos". Sublinhado nosso.

[14] Vd. *O Toureiro*, *Ibidem. S*ublinhado nosso.

[15] Vd *O Examinador*, Lisboa, nº 92, 9 de Junho 1837, pp. 371 e 372. Sublinhados nossos.

[16] Vd. *O Examinador*, *Ibidem. S*ublinhados nossos.

além da já referida. Levantamos a questão em relação à sua afirmação de que "*Francisco Silva Oeirense, só foi nomeado* [para lente de gravura e desenho no Porto] em 1838, *já que no ano da fundação da Academia fora enviado uma segunda vez para o estrangeiro como pensionista viajante*"[17]. Constatámos que, à data da fundação da Academia (Novembro de 1836) estava Oeirense a receber na Academia (mas em Lisboa), Joaquim Rodrigues Braga, que lá ia apresentar uma proposta de professores para as diversas aulas da Academia Portuense, facto que parece inviabilizar a sua permanência, nessa mesma altura, no estrangeiro. Oeirense leva, pessoalmente, Joaquim Rodrigues Braga à Comissão dos Artistas, onde falam sobre o assunto do corpo docente do Porto, tal como consta em documento que transcrevemos na nossa dissertação[18]. Poderemos mesmo afirmar que o pintor nunca esteve nos planos iniciais para leccionar no Porto, qualquer que fosse a cadeira, conforme se pode confirmar pelas duas referidas propostas de professores, apresentadas separadamente por Joaquim Rodrigues Braga e pelo próprio Oeirense[19].

Mais tarde, o pintor realiza pela sua mão, o programa para a Aula de Desenho da Academia Portuense. A este propósito, encontramos novamente a referência à sua condição de "*viajante* pago pelo Estado" no já citado trabalho de Maria Helena Lisboa[20]. Fica aberta a questão.

Oeirense Pintor

A opção pela actividade de pintor é clara desde bem cedo. As referências à sua acção profissional nesta área são constantes. Oeirense assume-se claramente como pintor retratista nos vários anúncios que recolhemos na imprensa daquele tempo. Em 1830, publicita os seus serviços como pintor, em anúncio na *Gazeta de Lisboa* (o mais antigo que até agora encontrámos), apresentando-se disponível para ensinar desenho e pintura, bem como para mostrar as suas obras a qualquer interessado, como referência do seu trabalho; "*Francisco António Silva Oeirense, Artista Pensionario do Estado, Pintor Historico, e Retratista em grande e em pequeno, mudou a sua habitação para a rua nova do Carvalho, ao arco pequeno do Marquez, proximo ao cáes do Sodré nº 31, 2º andar: o mesmo artista acceita em sua casa discipulos de Desenho, e Pintura, e mostrara as suas obras, para poderem ajuizar do seu merito, ás pessoas que precisarem dos seus trabalhos*"[21].

---

[17] LISBOA, Maria Helena – *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, Edições Colibri; Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea, F.C.S.H.U.N.L., 2007, p. 206.

[18] NUNES, Ana Paula Bandeira Morais Valongueiro – *Francisco*..., *op. cit.* Vd. doc. nº 3, de 20 de Novembro de 1836, Torre do Tombo, Pasta – Academia Portuense de Belas Artes – 1836/1843.

[19] IDEM, *Ibidem*, docs. nº 1 e nº 2, Torre do Tombo, Pasta – Academia Portuense de Belas Artes – 1836/1843. Proposta de Joaquim Rodrigues Braga e de Oeirense, respectivamente, para leccionar as diversas aulas.

[20] LISBOA, Maria Helena – *As academias*..., *op. cit.*, p. 103. "*Já no texto de Oeirense não se encontra o reflexo de uma prática profissional; observa-se, no entanto, o conhecimento de variados métodos de aprendizagem que, muito provavelmente, recolheu nas academias europeias por onde passou enquanto "pensionista viajante" pago pelo Estado.*"

[21] Vd. *Gazeta de Lisboa*, Lisboa, nº 25, 29 de Janeiro 1830, p. 100.

Sucedem-se outros anúncios do mesmo teor em diversos periódicos: *O Nacional*[22], *O Diário do Governo*[23], *O Periódico dos Pobres no Porto*[24], etc. Até mesmo num anúncio publicado pela Academia de Belas Artes do Porto, onde se torna pública a informação sobre a data de abertura das matrículas e das aulas de gravura e "*se annuncia, que o Lente respectivo se offerece, como Professor particular, a fazer seguir a prelecção propria da sua Cadeira de outra de desenho de Figura, e de Paisagem, assim para utilidade particular dos seus discipulos, como para a geral do publico. = Paulino José de Carvalho, Secretario*"[25].

É realmente indiscutível que toda a sua pintura[26] que hoje conhecemos e está identificada é exclusivamente constituída por retratos, pelo que parece ter sido esta a área em que realmente se especializou ou, pelo menos, aquela em que era mais procurado pelos seus clientes. Pelos anúncios que Oeirense publica parece que, apesar de já exercer a actividade de pintor retratista anteriormente, deverá ter ganho projecção com o lançamento da colecção das gravuras dos heróis de 1820, criando aparentemente considerável clientela, com predominância de pessoas oriundas da classe média alta da sociedade portuguesa e que, à época, tinham lugares de destaque na sociedade, economia e política do país. Foi, aliás, esse tipo de clientela que apurámos do levantamento do conjunto de pinturas que conseguimos identificar e/ou localizar, deles destacando os retratos de Luís Mouzinho de Albuquerque (1833)[27], herói, intelectual e cientista (fig. 1); Manuel de Cerqueira Vilaça Bacelar (1845)[28], clérigo, coleccionador e capitalista (fig. 2); Manuel da Silva Passos (1846?), intelectual, político e governante (fig. 3) e Francisco Manuel Álvares Botelho (1851), professor, filantropo e fundador do Montepio Geral (fig. 4), são aqueles que pudemos ver presencialmente e, portanto, estudar com pormenor[29]. As restantes pinturas, muitas delas, desapareceram ou foram impossíveis de localizar, restando-nos apenas a possibilidade de fazer um cruzamento de informações e referências encontradas em publicações dispersas[30]. Desta pequena amostragem de telas de Oeirense julgamos poder confirmar um estrato social de alguma relevância, ou mesmo muito importante (vd. o caso de D. Maria), em razão dos cargos que desempenha, e/ou do poder económico e político que possui. Não vimos, até agora, retratos de

---

[22] Vd. *O Nacional*, Lisboa, nº 196, 13 de Julho de 1835, p. 921

[23] Vd. *Diario do Governo,* Lisboa, nº 163, 13 de Julho 1835, p. 681.

[24] Vd. *Periodico dos Pobres no Porto,* nº 40, 28 de Maio de 1844, p. 157

[25] Vd. *O Athleta*. Porto, nº 167, 24 de Dezembro de 1838.

[26] Não nos referimos ao caso da gravura de que encontrámos três exemplares de diferentes temáticas: uma gravura de tipos/cenas populares e duas outras representando "putti".

[27] PINHEIRO, Magda – *Luís* Mousinho de Albuquerque. Um i*ntelectual na Revolução*. Lisboa: Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque d'Orey; Quetzal Editores, 1992, pp. 8-9. A autora nota que esta importante figura do liberalismo, das artes e das ciências é completamente esquecida, na descrição do tecto de Columbano no Museu Militar (na edição de 1913 do catálogo), assim como o é noutras obras de referência no campo da História e da Literatura.

[28] Para informação mais detalhada sobre esta figura, vd. NUNES, Ana Paula Bandeira Morais Valongueiro – Manuel de Cerqueira Vilaça Bacelar (1766-1860). Uma figura do Porto Romântico. *In Actas do Congresso O Porto Romântico*. Porto: UCE-Porto; CITAR, 2012, pp. 299-320.

[29] Em virtude das condicionantes de espaço, limitar-nos-emos a referir algumas das conclusões e remetemos para a leitura da nossa dissertação.

[30] Vd. NUNES, Ana Paula Bandeira Morais Valongueiro – *Francisco*..., *op. cit*., para uma leitura mais aprofundada deste assunto.

indivíduos anónimos ou de senhoras, à excepção, claro está da rainha que, pela sua própria condição, deverá ser considerada num tipo específico de clientela. Nestas encomendas, o pintor é capaz de uma melhor qualidade geral do seu trabalho. Oeirense assina quase todos os seus trabalhos e em regra utiliza materiais de boa ou muito boa qualidade.

Como nota final, deveremos referir que Oeirense fazia, aparentemente, algumas incursões na pintura de paisagem, para além dos já conhecidos retratos. Pelo menos, é aquilo que diz Heeringen[31], quando observa o estúdio do pintor e este lhe diz que também faz paisagens. Entusiasmado, o alemão espera ver lindas vistas de Lisboa ou locais pitorescos. Desilusão: "*o pintor mostra-lhe uma simples gravura em cobre de um parque inglês, grande e bonita, e uma aguarela da sua autoria feita a partir da gravura, o que muito desilude Heeringen. Aliás, tudo o que o pintor tem para mostrar são parques ingleses, todos copiados de gravuras*"[32].

Oeirense Gravador

Tivemos já oportunidade de ver que o percurso formativo de Oeirense foi feito na área específica da gravura, sob a orientação e ensino de Bartolozzi. Recordemos que, até à chegada deste italiano, a gravura tem uma história algo irregular e, de forma geral, sem reflexos de grande implantação ou popularidade no nosso país. Mesmo até no que concerne ao conhecimento dos métodos de gravar que vão surgindo Europa fora, Portugal parece sempre atrasado vários anos relativamente à realidade europeia. Só com a criação da Aula de Gravura (24 de Dezembro de 1768), conjuntamente com a Impressão Régia e a Real Fábrica de Cartas de Jogar, com a finalidade de ter um especialista que ensinasse a arte de gravar em chapa metálica,[33] se verificará algum incremento. Justificava-se esta criação com a necessidade de que nada faltasse à impressão régia, sendo a gravura uma arte de grande utilidade para variados fins, inclusivamente os de propaganda. Nomeado como mestre desta aula, Joaquim Carneiro da Silva deveria aceitar ensinar todos os que a quisessem aprender. O método usado era essencialmente o buril e água-forte. Formou alguns nomes conceituados, mas com a sua saída, em 1786, termina esta aula.

Até 1801 funciona a escola de gravura do Arco do Cego, continuando com o ensino do mesmo processo, que se tornava satisfatório para as necessidades existentes. No século XIX, D. João VI encarrega D. Rodrigo de Sousa Coutinho da reforma da Imprensa Régia, o qual contrata, em Londres, o gravador Bartolozzi, que traz consigo a inovadora técnica do *pointillé*[34]. Com a morte do italiano, passa a direcção do ensino para o seu ajudante, Gregório Assis e Queiroz. A litografia, cujo conhecimento em Portugal

---

[31] KULMACZ, Maria Clara Loureiro Borges Paulino – *Arte e património em Portugal: olhares norte-europeus (da segunda metade do século XVIII a meados do século XIX)*. Porto: FLUP: Edição de 2001, vol. II, p. 120. Dissertação de mestrado em História da Arte em Portugal. "*Gustav Adolf von Heeringen, de pseudónimo Ernst Wodomerius, nasce em 1800, em Mehlra bei Muelhausen, numa família tradicional de altos funcionários administrativos. Estuda Direito e Ciências Políticas em Jena e logo ocupa funções de bibliotecário, conselheiro e Camareiro em Coburgo, função em que acompanhou os príncipes de Coburgo, Fernando e Alberto, nas sua respectivas viagens de casamento a Lisboa e a Widsor, …*".

[32] *Apud* KULMACZ, Profª Drª Maria Clara (notas pessoais gentilmente cedidas) – HEERINGEN, Gustav Adolf von, (1799-1851) – *Meine Reise nach Portugal im Fruehjare 1836*. Leipzig: Brockaus, 1838, 2 vol., p. 57.

[33] SOARES, Ernesto – *Francisco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal*. V. N. Gaia: Ed. Apolino, 1930, p. 11.

[34] SOARES, Ernesto – *Francisco Bartolozzi…*, *op. cit.*, pp. 12-15. Notamos o desconhecimento, ou antes, a omissão total de qualquer referência a Silva Oeirense na listagem dos discípulos de Bartolozzi, apesar de ser citada como uma das fontes a obra de Cirilo onde, como vimos, é referido o seu nome.

é atribuído à acção de Luís Mouzinho de Albuquerque (um dos retratados), será objecto da criação de uma Oficina Régia Litográfica dirigida por João José Le Cocq. Agregada, em 1836, à Academia Real de Belas-Artes (acabada de fundar), passará a ser uma aula de gravura dirigida por Comte e Domingos José da Silva, que promoveram a formação de alguns artistas de relevo. Esta "aglutinação" das duas instituições foi feita por proposta de Oeirense em sessão de Conferência de 28 de Novembro de 1836[35]. Ernesto Soares afirma ainda que todo o processo foi pouco curial e injusto para com o professor que ora saía, sugerindo para tal facto apenas razões políticas[36]. O problema terá sido resolvido por decisão da rainha, fazendo cessar as funções de Le Cocq. Três dias depois é eleita uma comissão formada por Silva Oeirense, José Botelho e Joaquim Manuel da Silva. Datará sensivelmente desta altura a portaria do Ministério do Reino, nomeando o pintor, em 15 de Dezembro de 1836, Fiscal da Oficina Litográfica Nacional, à qual se faz referência em documento bastante posterior, que transcrevemos na nossa dissertação[37]. Finalmente, Oeirense deixará este cargo quando, por força da sua nomeação para professor de gravura histórica da Academia Portuense de Belas Artes, deverá abandonar Lisboa para passar a exercer no Porto. A Academia reúne (em 11 de Julho de 1838) e elege, por voto secreto, aquele que será proposto ao Ministério do Reino para ocupar o lugar deixado vago pelo nosso artista[38]. Desta votação sairão três professores agregados, de entre os mais votados: Francisco Vasques Martins, com dez votos; Manuel Joaquim de Sousa, com nove; e Joaquim Gregório da Silva Ratto, com quatro votos[39].

Oeirense, como já tivemos oportunidade de verificar, é considerado um artista medíocre, o que sucede também ao nível da arte litográfica, caracterizada como "*de muito reduzido valor, os seus retratos são duros e inexpressivos, e as gravuras, abertas a ponteado largo, estão industrializadas mesmo da parte dos gravadores que entraram na sua execução*"[40]. Talvez por esta razão, e outras que a ela se encontrassem associadas, este artista só comece a ser referenciado após a revolução de 1820, quando assistimos à publicação de diversos anúncios, nos quais apresenta a sua colecção de gravuras dos heróis de 1820, aproveitando a oportunidade criada pelo entusiasmo revolucionário. Esta colecção, de entre outras manifestações patrióticas e de fervoroso apoio ao movimento revolucionário, é considerada como uma das mais representativas, até pelo número de estampas que a constituem.

---

[35] SOARES, Ernesto – A Oficina Régia Litográfica: pequenas achegas para o estudo da História da Litografia em Portugal. *Arqueologia e História*, vol. X. Lisboa: 1932, pp. 7-8.

[36] IDEM, *Ibidem*, pp. 7-12. "*Não possuo elementos probatórios que me habilitem a indicar com precisão as razões que levaram a Academia a proceder deste modo que julgo injusto, mas o excessivo liberalismo tantas vezes patenteado nas actas académicas,* [...] *faz-me supor que não foi estranha a esse esbulho a política...*".

[37] Vd. Torre do Tombo, MAÇO 2122 – Ministério do Reino e Instrução Pública. Pasta – A. N. B. A. L. – 1838/1839. Tanto o Coronel Ferreira Lima (citando Ernesto Soares, na sua obra "A Oficina Régia Litográfica: pequenas achegas ...", a p. 8), como o próprio Ernesto Soares parecem ter-se equivocado nas datas desta nomeação. Efectivamente, Ferreira Lima refere a data de 3 de Fevereiro de 1837 e remete-nos para a leitura da obra de Soares. Este, na página referida, indica a data de 9 de Dezembro de 1836.

[38] Vd. Torre do Tombo, MAÇO 2122 – Ministério do Reino e Instrução Pública... *op. cit.*

[39] Vd. Torre do Tombo, MAÇO 2122 – Ministério do Reino e Instrução Pública... *op. cit.*

[40] SOARES, Ernesto – História da Gravura... op. cit., vol. II, p. 389.

O primeiro anúncio que a promove, datado de 16 de Abril de 1821, surge no *Diario da Regencia*[41], publicado pelo próprio artista, indicando que retratara os "*Varões Illustres*" que haviam contribuído para o plano da Regeneração. Os interessados na colecção de 24 estampas, cujo custo seria de 14$400 réis para assinantes e de 24$000 réis para os restantes, deveriam ir a uma das duas lojas que recebiam os nomes e inscrições. Em sessão de Cortes Constituintes de 18 de Agosto, o deputado Ferreira Borges apresenta a relação das pessoas que "*projectarão e promoverão os sucessos do dia 24 de Agosto*"[42]. Não sabemos até que ponto esta situação foi mera coincidência; no entanto, é curioso notar que esta relação lida nas Cortes aparece apenas dois dias depois da publicação do anúncio do artista Oeirense.

No final da apresentação, o mesmo deputado informa que o Conselho Militar e os Chefes dos Corpos (que tinham sido contactados pela referida associação) também deveriam constar deste grupo e que, se as Cortes lhe dessem essa ordem, ele os incluiria naquela lista. A decisão é, pois, de os associar ao grupo de ilustres heróis, ficando, pelo menos de momento, concluída a relação dos participantes[43]. O complicado processo não termina aqui[44]; passaremos, no entanto, algumas fases e chegamos ao ponto em que, na sessão das Cortes, Oeirense faz oferta formal da colecção, ao rei, através de Felgueiras Júnior, o secretário, que lê uma exposição enviada pelo artista. Esta missiva é um exemplar do melhor estilo literário de exaltação dos valores pátrios e nacionais. Nela, explica que, não duvidando que os historiadores se encarregarão de deixar para os vindouros os relatos de tão grandes feitos, acha no entanto que o seu contributo seria útil "*para eternizar aquelles Varões Illustres de um modo mais vantajoso, que o de qualquer Historiador; pois que sendo possível a este descrever o homem moral, o não pode fazer todavia por sua descripção, quando pertende copiar-lhes as físicas feições, como as destes Regeneradores forão copiadas*". É a necessidade de sempre; de eternizar pela imagem, pelo retrato. O próprio Oeirense assim argumenta para justificar a colecção pois que não bastará a letra do historiador para melhor perpetuar, é necessário também "*copiar-lhes as físicas feições*". Continua no mesmo estilo de elogio aos valores pátrios enquanto explica que ele próprio "*desenhou trinta e dous Retratos dos mencionados Heroes, gravou elle mesmo alguns, e fez gravár os outros por Artistas Nacionaes*", justificando deste modo que o país não só era capaz de produzir valentes homens e grandes feitos, como, igualmente, os artistas seus conterrâneos para os representar. Termina agradecendo a bondade do Soberano em aceitar a sua humilde oferta, sempre dentro do melhor registo de um súbdito obediente, dedicado e agradecido por tão subida honra. Estava assim oficialmente completa e entregue a dupla colecção (gravuras e respectivos desenhos aguarelados) ao representante máximo da nação portuguesa[45].

---

[41] Vd. *Diario da Regência,* Lisboa, nº 91, 16 de Abril 1821, s/p.

[42] Vd. *Diario do Governo*, Lisboa, nº 196, 20 de Agosto 1821, em, "CORTES – Sessão 161ª" – p. 255. Vd. Anexo II-C, Tabela 3 com a relação, por ordem de entrada, para a associação.

[43] Vd. *Diario do Governo*, Lisboa, nº 207, 1 de Setembro 1821, p. 326. Em "CORTES – Sessão 171ª"

[44] Vd. NUNES, Ana Paula Bandeira Morais Valongueiro – *Francisco* ..., *op. cit*.

[45] Cf. LIMA, Henrique de Campos Ferreira – "O artista Silva ...", *op. cit.*, p. 31.

Analisámos a colecção através de dois conjuntos das referidas gravuras; um pertencente à BPMP[46] e outro do MAR[47]. Para além destas imagens, e seguindo as descrições feitas por Ernesto Soares na sua obra de referência[48], reparámos que as gravuras variam de colecção para colecção em ligeiros pormenores, relacionados especialmente com os textos que, em rodapé, acompanham as figuras e aqueles que fazem parte da própria imagem. Também no Museu da Assembleia estão os desenhos aguarelados que Oeirense "tirou do vivo" e a partir dos quais foram feitas as gravuras. Hoje em dia são apenas 22, mas eram no mesmo número que as gravuras; aliás, é esta a "*dupla collecção*" a que se refere o artista: a colecção das gravuras e a dos desenhos aguarelados.

Oeirense Coleccionador

As primeiras referências que encontrámos sobre a sua actividade de coleccionador foi no já citado Raczynski, que indica a colecção de Oeirense, vista no Porto, como um conjunto de obras dignas de nota e que destacou por serem bastante numerosas e com algumas peças particularmente valiosas: "*M. Silva Oeirense, peintre, possède aussi de bonnes choses. Il faut remarquer dans sa collection, qui est assez nombreuse, deux fort tableaux de fleurs, plusieurs vieux portraits et une bonne esquisse de Vieira Portuense, représentant* Viriatus qui jure sur le cadavre d'une jeune fille de se venger des Romains"[49]. Nesta época (1844), Oeirense vive no Porto, na desaparecida Praça de D. Pedro, nº 94.

Em 1846, surge em grande destaque, no *Almanak da cidade do Porto*, não só na sua faceta de Lente de Gravura e Desenho (morando, agora, na Rua do Almada, nº 13 e 14), mas ainda como proprietário de uma Galeria de Pinturas nessa mesma morada, referida logo após o Museu Portuense e o Museu Allen. Também é aqui indicado como *Retratista*, juntamente com outros lentes ou agregados de Belas Artes. No item dedicado aos *Gravadores*, o seu nome não é mencionado[50]. Também no *Directorio* para esse ano é igualmente referida a sua colecção e a sua actividade profissional, mas neste, a morada corresponde apenas ao nº 13 da Rua do Almada[51].

Em 1849, novamente instalado em Lisboa, às Portas de Santo Antão, ao que parece rodeado da sua colecção, abre a sua casa e respectiva galeria de arte ao "repórter" do jornal *A União*, o qual faz uma extensa descrição do que viu, realçando algumas das telas, quer devido ao autor, quer à qualidade da pintura, quer ainda ao tamanho da tela e à sua raridade: Caravaggio, Van der Werff, Rembrandt Van Ryn, Rubens e, entre os portugueses, Grão Vasco e Sequeira. Possui ainda diversos esboços e muitas miniaturas, algumas delas muito antigas. De acordo com o artigo, muitas mais coisas haveria a

---

[46] Esta colecção, mandámo-la digitalizar na Biblioteca Publica do Porto.

[47] O conjunto foi-nos gentil e graciosamente enviado, já digitalizado, pelos serviços do arquivo do Museu da Assembleia da República.

[48] SOARES, Ernesto – *Dicionário de Iconografia... op. cit.,* 5 vols.

[49] RACZYNSKI, A. - *Les Arts en Portugal. Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents. Par Le Comte A. Raczynski.* Paris: Jules Renouard et C.ie, Libraires-Éditeurs, et Commissionnaires pour l' Étranger, 1846, p. 385.

[50] Vd. *Almanak da cidade do Porto para o anno de 1846*, pp. 20-102.

[51] Vd. *Directorio Civil, Político, Commercial, Histórico e Estatístico da cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o anno de 1846*. Porto, 1846, pp. 66-67 e 165-166.

destacar, optando assim pela recomendação para uma visita ao local, uma vez que a exposição estava à disposição de quem o quisesse fazer, todos os dias, a partir do meio-dia. Termina dizendo que esta colecção fora "*colligida no espaço de 30 annos com improbo trabalho e avultada despeza*[52].

Anteriormente, em 1836, a mesma colecção fora visitada pelo alemão Heeringen, retribuindo uma visita que Oeirense lhe fizera anteriormente. O que este viajante e amante das artes vê, descreve-o assim: "*Em sua casa estavam dependuradas cerca de duas centenas de quadros, todos misturados. Havia muita coisa mediana, muita coisa má, mas algumas peças de arte valiosíssimas da flor da arte espanhola e portuguesa: Murillos, Trurillos e outros. D. António sabia bem o que era bom. Fez-me saber que tinha acumulado estes tesouros aquando da ´abolição dos mosteiros`, muitas vezes por um preço realmente baixo*". Esta revelação é complementada com outra: "*O pintor conta a Heeringen que muitos quadros haviam sido vendidos na Feira da Ladra no ´Campo de Santa Anna` e diz-lhe que ali conseguira comprar este ou aquele quadro e a que preço*"[53]. Falamos, claro está, da *Comissão Administrativa do Depósito das Livrarias, Cartórios e Pinturas dos extintos Conventos,* criada a 30 de Dezembro de 1836, para proceder ao levantamento e realização do catálogo de tudo o que tivesse sido recolhido com a nacionalização dos bens da Igreja ou que estivesse disperso. Oeirense não faz parte deste órgão; no entanto, o mesmo documento que cria a referida comissão determina que a Academia de Belas Artes de Lisboa ficava com o encargo de proceder à classificação, ordenação, escolha e restauro dos quadros recolhidos[54]. Esta Comissão, por sua vez, nomeia, para proceder à referida classificação, dois académicos: António Manuel da Fonseca (professor de pintura) e Francisco Antónia Silva Oeirense[55].

As declarações algo "inocentes" feitas ao alemão poderiam comprometer a "honestidade" da sua colecção. No entanto, tanto ele como o outro académico nomeado pela Comissão, além de terem de entregar cópia assinada dos recibos de levantamento e entrega de todos os objectos à referida Comissão, eram, por seu turno, fiscalizados pelos vogais (Luís Duarte Vilela e André Monteiro da Cruz) e, por último, por toda a secção de Artes da Academia. Todos eles, em 7 de Agosto de 1838, assinam uma declaração em que testemunham "*o activo zelo e laboriosa fadiga com que o referido Francisco Antonio Sª Oeirense se houve no desempenho d'aquelle encargo, com o que prestou um relevante serviço á Academia*"[56].

---

[52] Vd. *A União*, Lisboa, nº 374, 11 de Abril 1849, p. 1508. [NdA] – Julgamos que após tão elogioso texto, quer em relação à colecção quer a Oeirense, o autor quereria usar, não a palavra *improbo*, tal como aparece no texto, mas antes probo, como parece ser óbvio.

[53] *Apud* KULMACZ, Profª Doutora Maria Clara (notas pessoais cedidas pela) – HEERINGEN, Gustav Adolf von (1799-1851) – *Meine Reise nach ..., op. cit.,* 2º vol., pp. 60-64.

[54] *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes – Documentos.* vol. III: *Documentos relativos à recolha e distribuição dos quadros e livros após a extinção dos conventos (1ª Parte).* Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1938, p. 85. Para tal, são investidos dessa responsabilidade o Conde da Taipa, Vasco Pinto Balsemão, Francisco de Sousa Loureiro, António Nunes de Carvalho, António José de Lima Leitão, Luís Duarte Vilela da Silva, André Monteiro da Cruz, Manuel Sérgio da Silveira e José Gregório Lopes da Câmara Sinval, formando a Comissão que iria orientar os trabalhos.

[55] *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, ... op. cit.*, p. 92.

[56] *Ibidem*, pp. 111-112.

Oeirense Professor

A actividade lectiva é um dos aspectos da sua vida cujo início não se consegue determinar com clareza, nem saber quais as habilitações que possuía para poder ensinar. Até uma dada altura apresenta-se apenas como "Artista do Estado", em virtude de receber a pensão à qual já fizemos referência. Recordemos que, ainda em 1821, quando publicita a sua colecção dos *Varões Ilustres*, essa continua a ser a única característica que apresenta quanto à sua condição sócio-profissional[57], a de artista do Estado. Durante algum tempo, a sua actividade como professor, de acordo com os anúncios, resume-se às aulas particulares que se propõe dar em sua casa, das quais desconhecemos o grau de adesão que teriam. Em 1835, num anúncio do mesmo teor, continua a identificar-se exactamente da mesma maneira[58].

Será num documento datado de 25 de Outubro de 1836 que irá aparecer já ligado à Academia de Belas Artes de Lisboa. A extensa lista dos empregados desta Academia, criada com o decreto de 25 de Outubro de 1836, apresentava um total de cerca de meia centena de indivíduos, desde o de Director até ao secretário. Por entre estes aparece, na parte dedicada à gravura, como Professor, Domingos José da Silva; Substituto, João Vicente Priaz; Professor da aula de gravura de paisagem, Benjamim Comte; Professor da Aula de cunhos e medalhas, José António do Vale; Artistas agregados a estas aulas: da 1ª Classe, Gregório Francisco de Queiroz, Francisco Tomás de Almeida e Teodoro José Lima; da 2ª Classe, António Maria Monteiro e Gregório José de Queiroz; pensionista viajante, Francisco António da Silva Oeirense; estampador, António Joaquim.

Em relação ao Porto, julgamos que nunca esteve nos planos iniciais de Oeirense, ou de outrem, a hipótese de aqui leccionar, facto que julgamos em parte suportado pelas duas listagens (às quais já nos referimos anteriormente) apresentadas por Oeirense e por Joaquim Rodrigues Braga, onde nunca é mencionado o nome deste pintor no conjunto de professores escolhidos para formar o primeiro Corpo Académico.

Da nossa pesquisa resulta a ideia de que Oeirense sai de Lisboa para se afastar das constantes reclamações de António Manuel da Fonseca e vem encontrar no Porto um opositor semelhante na pessoa de João dos Santos Mendes, uma vez que este professor estava ao corrente dos problemas ocorridos na capital[59], aparentemente também pelos jornais, pois que cita alguns artigos desses periódicos em documento de 27 de Fevereiro de 1840[60], no qual é duríssimo para com Oeirense, usando linguagem muito pouco apropriada e insultuosa acusando-o, entre outras coisas, de faltar indevidamente e de forma pouco honesta: "*tomei conta da Cadeira de Gravura pela supposta e falsa molestea do L.ᵉ Propríetº que por via indirecta communicou estar em estado de nem, poder escrever, supposta e falsa porque descaradamente andou na rua como eu sei, e no dia 29 foi pedir licença e tirar passaporte de 30 dias pª Lxª como igualmente presenceei continuando a passear ate o seu embarque no vapor*"[61]. Começam então a suceder-se os pedidos de despensa, atestados e faltas prolongadas de Oeirense, que se já não eram bem aceites antes, agora, são cada vez mais mal vistos e começam a

---

57 Vd. NUNES, Ana Paula Bandeira Morais Valongueiro – *Francisco...*, *op. cit.*, Anexo I – Doc. nº 132.

58 Vd. IDEM, *Ibidem*, Anexo I – Doc. nº 139.

59 Assunto que desenvolvemos no nosso anterior trabalho.

60 Vd. AFBAUP, Doc. nº 81 – "Officios do Snr. Mendes" (1840 – 6).

61 *Ibidem*.

gerar reacções de várias pessoas ligadas à Academia. Por outro lado, João dos Santos Mendes move uma "vigilância cerrada" a todos os movimentos de Oeirense, dentro e fora da Academia, no Porto, e mesmo fora dela até em Lisboa.

Constantes problemas com o pagamento dos honorários, a regularização dos direitos de mercê e ordens de pagamento do ordenado e outras de suspensão criam um clima de irregularidades que o próprio Oeirense tem dificuldade em gerir. A dada altura, deixa mesmo de vir para o Porto, permanecendo grandes temporadas em Lisboa, com licença do Ministério do Reino, abandonando praticamente na totalidade as suas obrigações profissionais e aulas na Academia, que o irá convocar no sentido de se apresentar ao serviço ou trazer justificação para a ausência. Como tal não se verifica, acaba por lhe ser cortada a remuneração mensal.

A 19 de Janeiro de 1868, um lacónico pedido de esclarecimentos por parte da Academia Portuense é dirigido a Lisboa. Soubera-se da morte de Oeirense e pedia-se a confirmação para poder tirar o seu nome dos livros, "*muito embora lhe não fosse abonado o seo vencimento*"[62].

Conclusão

Muito ficou por dizer daquilo que já pesquisámos, mesmo do mais recente e daquilo que julgamos ainda haver para estudar. Optámos por abordar alguns aspectos da vida de Oeirense em detrimento de outros igualmente interessantes, não porque menos importantes, mas sim porque era forçoso que o fizéssemos em vista das limitações de espaço. Trata-se, reforçamos, de uma figura importante para a História da arte e cultura portuguesas, não só pelas suas actividades, mas também pelo seu perfil multifacetado, conquanto polémico, e ainda pela relevância de algumas das suas funções. Pelas mesmas condicionantes anteriormente referidas, neste trabalho não nos foi possível analisar a sua obra pictórica, especialmente os quadros que identificámos, ou reproduzi-los convenientemente. É pois, um trabalho em aberto que deve ser continuado.

Anexo I (AFBAUP – Documentos Avulsos)*"Declaração e sedencia da pençaõ que recebia pelo Thesouro o Lente de Gravura e Dezenho da Academia Portuense de Bellas Artes Francisco António da Silva Oeirense"*

> *Declaro que fui despachado em 5 de Novembro de 1811, com a penção de 480 r.s diarios, como Alumno da Aula de Gravura de que era Professor Francisco Bartolozzi; que depois desta épocha por haver varios Artistas appelidados Silvas, juntei ao meu nome de Francisco António da Silva, o apelido de Oeirense, por ter nascido em Oeiras, e isto ser costume dentro e fora de Portugal, continuando com tudo a assignar os recibos, e verbas de pagamento da ditta pençaõ, com o simpres nome com que fui despachado; que em 1836, ou 1837 esta pençaõ foi diminuida por ordem Superior; que athé o fim de Janeiro de 1840 a recebi em titulos, ou cedulas passadas na competente repartiçaõ, q. se acha na Administraçaõ Geral de Lisboa, e que se a posse desta pençaõ me pode prejudicar de algum modo na concervaçaõ da totalid.e dos meos ordenados de Lente de Gravura, e de Desenho Historico da Academia Portuense das Bellas Artes, nesse caso eu desde ja cedo da mesma pençaõ em beneficio do Estado.*
> No verso: *Porto em 13 de Maio de 1841 – Francisco António Silva Oeirense,* (assinatura) – *Lente de Gravura, e de Desenho Histórico.*

[62] Vd. AFBAUP, Doc. nº 127 - 1868 – "Outros documentos".

Anexo II (AFBAUP, Cota 61, f.1) *Declaracoes dos Empregados da Academia dos Lugares que Serviaõ antes de ser despachado pª esta Academia e que foraõ pedidos pº Governo* (1840)

> *Francisco Antonio Silva Oeirense, Director Honorario da Academia de Lisboa, por Decreto de 13 de Maio de 1837, actual Lente de Gravura, e Desenho Historico da Academia Portuense das Bellas Artes, foi despachado pensionista do Estado com480 reis diários, em 13 d'Agosto de 1811. Na formação da Academia de Lisboa, em 25 de Outubro de 1836, foi despachado por Decreto da mesma dacta, Pensionista Viajante com 800$000 reis de ordenado; servio em comissão por Portarias, e ordens do Governo, em reunir os elementos, de que se compõe hoje a Academia de Lisboa, foi Fiscal da Officina Lithographica, pertencente á Academia, nomeado igualmente pelo Governo e por estas comissões, de que estava encarregado, recebeu o mesmo ordenado de 800$000 reis athe á dacta de 7 d'Agosto de 1838, em que por Sua Magestade foi nomeado lente de Gravura Historica desta Academia, e tomou posse em* (falta texto). Assinado: *Francisco Antonio Silva Oeirense*

Pinturas de Oeirense identificadas

Fig. 1 – Luís M. de Albuquerque, 1833.
Col. particular. Foto da autora.

Fig. 2 – Manuel Cerqueira V. Bacelar, 1845.
MNSR. Foto da autora.

Fig. 3 – Manuel da Silva Passos, 1846(?).
MNSR. Foto da autora.

Fig. 4 – Francisco Manuel Álvares Botelho, 1851.
Col. do Montepio Geral. Foto da autora

CHRISTINA AMÉLIA MACHADO (1860-1884): A PRIMEIRA ALUNA DA ACADEMIA PORTUENSE DE BELAS ARTES OU A PREFIGURAÇÃO DE UM DESTINO COLETIVO

Susana Moncóvio[1]

Introdução

O nome de Christina Amélia Machado (1860-1884) associa-se à história da Academia Portuense de Belas-Artes, e aos estudos de género, como a primeira mulher a matricular-se na instituição, no ano letivo de 1882/1883. Este facto não é displicente sob a perspetiva da transição da sua condição de *Amadora* para a de uma *Aluna* que projeta um destino artístico-profissional no âmbito académico, circunstância que encerra questões de ordem legal e da tradição, dita a barreira dos costumes, mas também de ordem simbólica e de representação, que a tornam instauradora de uma nova realidade.

Apesar de pouco expressivo no quadro da crítica artística feminista, este estudo de caso objetiva aspetos da sociedade portuense e da história cultural da Arte do século XIX, com impacto nos processos historiográficos que se lhe associam, nomeadamente, a revisão de assunções como a função e o destino social dos géneros no meio artístico[2].

Um género de Educação e uma educação de Género

A educação feminina oitocentista reflete a evolução do pensamento pedagógico[3]. Entre as primeiras reflexões produzidas sob o liberalismo regista-se a obra *Da Educação*, publicada no exílio por Almeida Garrett (1799-1854)[4], tendo como uma das fontes *Emílio* (1762), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)[5].

---

1 Investigadora em História da Arte. Doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

2 Consideramos que alguns aspetos deste caso se inserem na perspetiva crítica inaugurada por Linda Nochlin (n. 1931) com o artigo de 1971 *Why have there been no great women artists?* A autora estabelece os fundamentos disciplinares da teoria da arte feminista questionando uma historiografia construída a partir do ponto de vista do ensino académico, que afastou as mulheres do estudo nu até finais de Oitocentos, o que as excluiu do discurso crítico da grande arte (temas de história, mitologia, etc.). Cf. MAYAYO, Patrícia – Em busca de la mujer artista. *In* MAYAYO, Patrícia – *Historias de mujeres, historias del arte*. 2ª Ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, pp. 21-87.

3 Vd., a este propósito, ALVIM, Maria Helena Villas-Boas e – *Em busca da História das Mulheres*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

4 Nas primeiras décadas do século XIX surgem: *Da Educação*, de Almeida Garrett, publicada em Londres (1829), e *Mentor da Mocidade ou Cartas sobre a Educação*, de Borges Carneiro, redigida na prisão (1828) e publicada em 1844. Cf. CARVALHO, Rómulo de – *História do ensino em Portugal. Desde a fundação da nacionalidade até o fim do regime de Salazar-Caetano*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 544-545.

5 É o autor que refere: "*Convida-me o exemplo do Emílio a seguir este*, [...]". Cf. ALMEIDA-GARRETT, Visconde de – *Da educação. Cartas dirigidas a uma senhora ilustre encarregada da educação de uma jovem princeza*. 3ª ed. Porto: Ernesto Chardron, Editor, 1883, pp. XVII-XXX.

Este autor define a educação de acordo com o destino e o género: *"Sophie deve ser mulher, assim como Emílio é um homem, isto é, deve possuir tudo o que convém à constituição da sua espécie e do seu sexo, para desempenhar o seu papel, tanto de ordem física como moral"*, junto da família, como esposa e como mãe[6]; e entende o Desenho (pelo vivo) como exercício de *"agudeza do sentido"* e menos como arte, embora aceite a aprendizagem de um ofício[7]. Garrett dirige a educação intelectual de acordo com o destino social do jovem educando[8]; e considera as artes – a música, desenho (pela cópia e original), dança, equitação, esgrima, etc. – um complemento da educação, a que chama *"gentil ornato"*[9].

Nos anos 50, o clima político da Regeneração favoreceu a instalação de colégios para meninas, o que gerou um sistema de valor em torno da educação feminina (vista como um património para a adversidade)[10] e contribuiu para a elevada alfabetização da burguesia portuense[11]. Ao nível elementar (ler, escrever e contar) e tradicional ocupação do gineceu (fazer meia, cozer, e bordar), juntam-se aulas de Geografia, História, Cosmografia, Literatura, Francês, Inglês, etc.; e ainda o gentil ornato: a música, dança, desenho, distinção, etc. Esta modernização pedagógica baseada no Desenho teve o contributo de reputados artistas, dos quais destacamos Raimundo Joaquim de Carvalho (1788-1862)[12], antigo professor da Academia de Marinha e Comércio e gravador; Abdon Ribeiro de Figueiredo (1822-1879)[13], formado pela Academia Portuense de Belas Artes e litógrafo; ou ainda os miniaturistas Tadeu Maria de Almeida Furtado (c. 1813-1901), professor de Desenho Histórico da Academia Portuense de Belas Artes, e sua irmã, Francisca de Almeida Furtado (1826-1918), académica de mérito[14]. A experiência destes profissionais permite perspetivar uma influência positiva sobre o nível de qualificação do ensino ministrado, passível de se refletir, eventualmente, numa prática artística autónoma e consequente fora do âmbito colegial.

Pelos anos 70 amplia-se a perceção do papel da mulher na sociedade portuguesa. Um dos responsáveis foi Lopes Praça (1844-1920), através da obra *A Mulher* (1872)[15], ainda que sob a influência de Louis

---

[6] Um pensamento que modelou a função dos géneros. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Emílio*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1990, vol. 2, pp. 182-183; pp. 244-245.

[7] O trabalho é dever do homem social e a condição de artífice aproxima o homem do estado natural, permitindo-lhe subsistir sem depender de outrem ou de meios de fortuna. Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Emílio*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1989, vol. 1, pp. 146-147; pp. 202-216.

[8] Cf. ALMEIDA-GARRETT – *Op. cit.*, p. XXII; pp. 28-30.

[9] Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 235.

[10] Vd. *COLEGIO Francez para Meninas*, Madame de Souto. *Periódico dos Pobres no Porto*. Porto. III Série. XVIII Ano, nº 155 (4 jul. 1851), p. 637.

[11] Cf. CRUZ, Maria Antonieta – *Os Burgueses do Porto na segunda metade do século XIX*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1999, pp. 398-409.

[12] Vd. *COLEGIO Francez para Meninas*, Madame de Souto. *Almanak do Porto e seu districto administrativo, para o anno de 1854-1855*. [Porto]: [s. n.], [185?], p. 294.

[13] Vd. *COLEGIO Francêz para Meninas*, Madame Podestá. Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 293.

[14] Vd. *COLEGIO Francêz e Inglêz*, Mlle. Aucta Pawley de Araújo. Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 295.

[15] Cf. PRAÇA, J. J. Lopes – *A Mulher e a Vida ou a mulher considerada debaixo dos seus principais aspétos*. Lisboa: Edições Colibri, 2005, pp. 30-38.

Aimé-Martin (1781-1847) e do livro *De l'éducation des mères de famille* (1834)[16]. A função maternal vincula a educação feminina à construção do homem social[17], e essa "*natural missão das mulheres na família*" aloca cada destino individual ao de "educadora". O autor repudia a antiga educação pelo sentimento, que considera *"passiva, fatal e variável"*, e advoga a educação da inteligência, na qual inclui as Belas-Artes (desenho, pintura, poesia, música), desde que não signifique *"sacrificar a uma todas as outras faculdades da mulher"*. A argumentação desenvolve-se no sentido de encontrar a justa medida e a possibilidade de prosseguir o *"caminho do professorado"*[18].

Ainda que assimilando os ensinamentos de Jules Michelet (1798-1874) e de Hippolyte Taine (1828-1893), por Eça de Queirós (1845-1900), em *As Farpas*, perpassa idêntico pensamento. Eis algumas das ideias veiculadas: *"a valia de uma geração depende da educação que recebeu das mães,* [...]. *O homem é profundamente filho da mulher*, [...]. *A acção de uma geração é a expansão pública do temperamento das mães"*[19]; uma leitura que aplica à geração de 1851, *"mais forte e original do que a nossa"*, pois nascida das raparigas *"vivamente sacudidas pelos tempos dramáticos das lutas civis"*[20].

Nos finais dos anos 70, o liberal José Silvestre Ribeiro (1807-1891) exalta o papel do Desenho, não como *"arte de mero recreio"* mas como *"uma língua universal e indispensável"*, devendo sobrepor-se às línguas mortas o que designa por *"línguas vivas: a música e o desenho"*[21]. No pensamento do visconde de Sanches de Frias (1845-1922), vertido na obra *A Mulher* (1880), abrem-se os horizontes a um destino profissional. Não excluindo o casamento, a tónica vai no sentido da emancipação da mulher pelos estudos ou pelo trabalho: *"seja modista, parteira, escrevente, florista, mestra de piano e canto, cabelleireira, professora de línguas, telegraphista, pharmaceutica, industrial, agricultora, cozinheira e doctora, [...]"* ou, *"dentro de sua casa, quando a decrepitude de seus paes, ou menoridade de seus filhos requererem a sua companhia"*[22].

A regular distribuição das escolas oficiais pelo território, onde predomina o professorado masculino, revela o empenho dos sucessivos governos da monarquia constitucional na Instrução Pública. Mas o sistema escolar complementa-se com as escolas particulares, e estas polarizam-se nos principais centros urbanos, onde as escolas de meninas são dirigidas por professoras. Esta realidade expressa-se

[16] Cf. AIMÉ-MARTIN, L. – *Educação das mães de família ou a civilisação do género humano pelas mulheres*. 2ª Edição. Porto: Em Casa de F. Gomes da Fonseca Editor, 1865, Tomo I, pp. 83-85.

[17] "[...] *tanto mais valeremos, quanto melhores ellas forem; e, pela sua parte, ellas não nos tornarão melhores sem serem mais felizes*". Cf. AIMÉ-MARTIN, L. – *Op. cit*., 1865, pp. 72-75.

[18] Cf. PRAÇA, J. J. Lopes – *Op. cit*., pp. 245-246.

[19] No artigo LXXV, Mar. 1872, de *As Farpas*, o autor cita Michelet e traça um quadro da instrução e dos costumes relativos às mulheres. Cf. QUEIRÓS, Eça de – *Uma campanha alegre. II. De As Farpas*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1987, pp. 81-96.

[20] Cf. QUEIRÓS, Eça de – *Op. cit*., p. 81.

[21] Cf. RIBEIRO, José Silvestre – *Os paes de famílias: algumas indicações para o desempenho da sua missão*. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves Editor, 1878, p. 181.

[22] Cf. FRIAS, D. C. Sanches de – *A Mulher, sua infância, educação e influencia na sociedade*. Pará: Editores Tavares Cardoso, 1880, pp. 121-126.

nos 47% de professoras em 1863, 52% em 1867 e 60% em 1875[23]. No Porto, o número de colégios cifra-se nas dezenas: 21 em 1883[24], 22 em 1884[25], 24 em 1885[26], e 22 em 1886[27].

Concluímos que, ao estereótipo oitocentista da inferioridade feminina, que se inscreve no discurso jurídico, científico, religioso, médico e filosófico, e mesmo literário, contrapõe-se o processo de construção do ser mulher. É na longa duração que se operam as mudanças, as quais paulatinamente se representam na esfera social[28].

Na sociedade: a condição de Amadora

Pelos anos 80, a educação feminina assume-se como uma estratégia, pelo que importa integrar a primeira aluna da Academia Portuense de Belas Artes no seu núcleo familiar. Christina Amélia Machado nasceu a 17 de agosto e foi batizada a 6 de setembro 1860, na igreja paroquial da freguesia da Coriscada, concelho de Foz Côa, Distrito Eclesiástico da Meda, Diocese de Lamego. O pai, Inácio José Machado, era então Fiscal no Pocinho, e a mãe, Maria Júlia Guedes (casados em Resende). A escolha dos padrinhos, com procuração, recaiu sobre António Joaquim Ferreira Margarido Júnior[29], casado, negociante, morador em Moncorvo e sobre Ana Benedita de Amaral, também de Moncorvo[30].

Em 1865 o pai toma o cargo de Subchefe Fiscal do Distrito da Alfândega do Porto[31], o que, de acordo com a tese de Maria Antonieta Cruz, corresponde ao estrato médio superior da "*Pirâmide Burguesa*"[32].

---

[23] Em 1875, a percentagem de escolas femininas era de 19 % no ensino oficial, e de 61% no ensino particular, relativamente ao total nacional. Cf. DIAS, Luís Pereira – *As outras escolas. O ensino particular das primeiras letras entre 1859 e 1881*. Lisboa: Educa, 2000, p. 51, p. 116.

[24] Vd. *ALMANACH histórico, commercial, administrativo e industrial da Cidade do Porto para 1883*. 1º Ano. Porto: José António Castanheira, 1882, p. 423.

[25] Vd. *ALMANACH histórico, commercial, administrativo e industrial da Cidade do Porto para 1884*. 2º Ano. Porto: Clavel & Cª Editores, 1883, p. 371.

[26] Vd. *ALMANACH histórico, commercial, administrativo e industrial da Cidade do Porto para 1885*. 3º Ano. Porto: Empreza Editora, 1884, p. 316.

[27] Vd. *ALMANACH histórico, commercial, administrativo e industrial da Cidade do Porto para 1886*. 4º Ano. Porto: Empreza Editores, 1885, p. 325.

[28] Cf. MOREIRA, Gabriela Macedo – *Ser mulher: a construção social de um género. A representação social de mulher do século XVIII ao século XIX*. Porto: [s.n.], 2005, pp. 131-132. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[29] Pode corresponder a António Joaquim Ferreira Margarido (1842-1922), nascido em Moncorvo; formado em Medicina pela Universidade de Coimbra (1866), tendo exercido em Figueira de Castelo Rodrigo (1868) e em Mértola (1871), antes de se fixar em Moncorvo. Ingressou no partido regenerador (1889), ocupou o cargo de Governador Civil do distrito de Bragança (1890), em diversos mandatos, até 1908; e foi deputado (1901). Cf. FONTE, Barroso da – *Dicionário dos mais ilustres Transmontanos e Alto Durienses*. Guimarães: [s.n.], 1998, p. 340.

[30] Neta paterna de José Raimundo e Teresa de Jesus e materna de José de Almeida Dias e de Maria Júlia Guedes. Cf. Arquivo-Museu Diocesano de Lamego, *Registos Paroquiais*, Freguesia de Coriscada, Batismos, 1860, nº 13. URL: PT-AMDL-PRQ--MDA05-001-0004_m0014. Acesso ao arquivo de Lamego facilitado por José Júlio de Morais Sarmento, a quem agradecemos.

[31] Arquivo Nacional da Torre Tombo (A.N.T.T.), *Registo Geral de Mercês*, D. Luís I, Lº 10, f. 121v. URL: PT/TT/RGM/J/300730.

[32] Alta burguesia: "*negociantes e os industriais ricos, altos funcionários do Estado, oficiais generais, categorias superiores das profissões liberais, quadros das empresas privadas e um número importante de proprietários.* Média burguesia: *retalhistas*

Este contexto socioeconómico torna plausível a frequência de aulas de Desenho num colégio, e seu aperfeiçoamento posterior.

Ausente das Exposições Trienais da Academia Portuense de Belas-Artes, às quais podia aceder ao abrigo do artigo 69º[33] (uma modalidade estatutária que perdurou de 1842 a 1887 e que acolheu o exercício artístico feminino dito amador[34]); exibe em abril de 1881, aos 21 anos, no estabelecimento de D. Manoel Costenla[35] um "excellente retrato, a crayon", do ator Júlio Soller (n. 1843)[36]. A cópia de fotografia, *"executada com uma perfeição que merece assignalar-se, de uma amadora distinctissima*, [...] *que em obras da mesma natureza tem affirmado brilhantemente a sua aptidão"*. O retrato apresenta a semelhança que se impõe ao género, denota *"vigor de traço, e de expressão; o desenho é largo, correcto, perfeito, o que dá a medida do talento da intelligente senhora que o executou"*; o desempenho promete *"novos e mais importantes trabalhos"*[37].

Na medida em que o discurso fixa o termo Amadora, associado a *"todo o cavalheiro ou senhora, que não sendo artista de profissão, ama as bellas artes, exercita-as, tem um gosto decidido, e talvez paixão pelas pinturas, estatuas, camafeus, etc."*[38], torna-se significativa a emulação de mecanismos de representação dos alunos que, aspirando afirmar-se como valores artísticos, expõem em casas comerciais, etc.

Em outubro, a imprensa distingue a *"amadora de desenho"* pelo retrato *"que tirou a crayon e em tamanho natural"* de Anselmo Evaristo de Morais Sarmento (1847-1900), proprietário do jornal *A Actualidade*. Este trabalho, cuja existência e destino podiam ter permanecido na esfera privada, surge publicitado pelo *"primor com que está executado"*, e pela "*irreprehensivel exactidão nas feições, que tornam o retrato d´uma surprehendente similhança com o original"*. Exalta-se a *"firmeza e correcção de traços, a boa distribuição de sombras, o esbatido, que constituem a principal belleza e a perfeição d´estes desenhos"*;

---

e donos de oficinas, as patentes militares médias, alguns profissionais liberais e os empregados das empresas privadas e dos serviços públicos". Na base: "*os empregados mais modestos, tendeiros, e outros agentes económicos de parcos recursos e pequeno nível cultural*". Cf. CRUZ, Maria Antonieta – *Os Burgueses do Porto na segunda metade do século XIX*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1999, p. 498.

[33] Estatutos da Academia Portuense de Belas Artes: *Da Exposição* – Art. 69º – "*Cada três anos, depois da distribuição dos prémios, se procederá a uma Exposição Pública das Obras das Bellas Artes, em que terão logar: 1º as que tiverem sido executadas na Academia: 2º as dos alumnos da Academia, que por ella houveram sido approvados: 3º as de quaesquer pessoas, que quizerem expor as suas composições à approvação, ou censura do Público. Esta Exposição durará por dous mezes.* Cf. PORTUGAL. Ministério da Educação – *Reformas do ensino em Portugal (1835-1869)*. Lisboa: Ministério da Educação. Secretaria-Geral, 1989, p. 53.

[34] O nosso estudo identificou 56 das 75 expositoras (cerca de 75%), com idade entre os 10 e os 61 anos (a moda na segunda década de vida), solteiras e casadas, extração na média e alta burguesia; de famílias associadas ao grande comércio, a licenciados e ao professorado. Cf. MONCÓVIO, Susana Maria Simões – *Prenda ou Arte? A participação feminina nas Exposições Trienais da Academia Portuense de Belas Artes (1842-1887)*. Porto: [Ed. do Autor], 2009, 1º vol., pp. 94-96. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[35] Espanhol estabelecido na rua de Santo António, 200, com produtos químicos para fotografias. Vd. *ALMANAK do Porto e seu Districto para 1882*. (27º Ano). Porto: Livraria Archivo Juridico de A. G. Vieira Paiva, Editor, 1881, p. 363.

[36] Ator natural de Lisboa, onde se estreou em 1860; trabalhou em todos os teatros do Porto. Cf. BASTOS, Sousa – *Diccionario do theatro portuguez*. Lisboa: Arquimedes Livros, 2006, p. 274.

[37] Vd. NOTICIARIO: Retrato. *A Actualidade*. Porto. 8º Ano, nº 94 (28 abr. 1881), p. 1.

[38] Cf. RODRIGUES, Francisco Assis – *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876, p. 33.

e ainda a caracterização da barba, do cabelo e da indumentária, pelo "admirável relevo, especialmente n´uma golla de pele de que resaltam uns reflexos setinosos que revelam um superior mérito artístico"[39].

O autor do artigo salienta os predicados antevendo-lhe um futuro brilhante, e ganha ensejo para se colocar contra os *"ultra-conservadores que só admittem a mulher nas lides domesticas, e considerem para ella pomo vedado a litteratura e as bellas-artes"*, mas também contra a posição oposta, dado que *"[...] seria exagero, que é condemnavel em tudo"*, e a mulher sujeitava-se a críticas se desprezasse os *"deveres de esposa e mãe, para se consagrar exclusivamente ás sciencias"*[40]. A intervenção cresce em significado pelo apelo a *"uma poetisa cujo nome nos não ocorre, referindo-se exactamente aos homens que não querem conceder-lhes campo da cultura das bellas lettras e bellas artes"*, e dessa incógnita literata cita:

> *"Science, poésie, arts, qu´ils nous interdisent,*
> *Sources de voluptes que les immortalisent,*
> *Venez, et faites voir á la postérité,*
> *Qu´il est aussi pour nous une immortalité.* "[41]

Ainda que não possamos afirmar estar em presença de uma colaboradora de *A Actualidade*[42], a estrofe constitui um excerto do poema Épître aux femmes, de 1797, que começa pelo verso Ô femmes, c´est pour vous que j´accorde ma lyre[43], escrito por Constance de Théis (1767-1845) no período pós revolucionário francês e que reclama o génio das letras para o segundo sexo. Conquanto se inclua na literatura que inaugura a tradição feminista[44], na década de 80 pretende servir de estímulo à *"distincta amadora, e de algum modo para animar a ex.ma srª D. Christina Amelia Machado a prosseguir na brilhante carreira que encetou. Sirva-lhe de lemma aquelle ultimo verso da poetisa"*[45]. Um reforço que ecoa em Anselmo Evaristo de Morais Sarmento, proprietário do periódico, e conhecido pelo pleno das suas filhas, Aurélia, Laurinda, Rita e Guilhermina, terem sido as primeiras mulheres a concluir cursos superiores no Porto[46].

---

[39] Vd. NOTICIARIO: Retrato. *A Actualidade*. Porto. 8º Ano, nº 236 (16 out. 1881), p. 2.

[40] Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 2.

[41] IDEM, *Ibidem*, p. 2.

[42] As memórias jornalísticas desse período não referem qualquer colaboração feminina nesse periódico. Cf. GOMES, Luiz F. (Compilador) – *Jornalistas do Porto e a sua associação*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1925, pp. 93-99.

[43] Constance de Théis, Princesse de Salm-Dyck (1767-1845). Cf. THÉIS, Constance de – *Épître aux femmes, 1797. In http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89p%C3%AEtre_aux_femmes* (06 abr. 2014).

[44] Em França, quando a Assembleia Constituinte aprovou, em out. 1791, uma Constituição que excluía as mulheres dos direitos de cidadania, Olympe de Gouges (1748-1793) publicou a sua própria *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, inspirada na Declaração dos Direitos do Homem, dando início a uma corrente literária de índole feminista, em defesa da intervenção política da mulher. Cf. GOUGES, Olympe [*et al.*] – *Direitos da mulher e da cidadã. Textos fundadores do feminismo moderno*. Seleção, comentários e tradução de Ana Barradas. Lisboa: Ela por Ela, 2002.

[45] Vd. NOTICIARIO: Retrato. *A Actualidade*. Porto. 8. º Ano, n. º 236 (16 out. 1881), p. 2.

[46] Maria Leite da Silva Tavares Pais Moreira (27 anos) foi a primeira mulher na Academia Politécnica do Porto, no ano letivo de 1884/1885. As irmãs Morais Sarmento, Aurélia e Laurinda ingressam na A.P.P. em 1885/1886 e concluem Medicina em 1891; em 1886/1887 matriculam-se Rita (médica) e Guilhermina (engenheira civil). Cf. SANTOS, Cândido – *A Mulher e a Universidade do Porto. A propósito do centenário da formatura das primeiras médicas portuguesas*. Porto: Universidade do Porto, 1991.

A esta altura, a atividade artística de Christina Amelia ultrapassa a barreira dos costumes, ou *"as estruturas do quotidiano"*, saindo do anonimato doméstico para se projetar na esfera pública, de forma direta e através da imprensa progressista. O falecimento da irmã, Maria da Luz Machado Reis, casada com João José dos Reis Júnior, em junho de 1882[47], antecede a sua entrada na Academia Portuense de Belas-Artes, cuja temporada de matrículas para o ano letivo de 1882/1883 decorreu de 6 a 30 de outubro na secretaria da instituição, em São Lazaro[48].

Na Academia Portuense de Belas Artes: a condição de Aluna

Criada em 1836, a Academia Portuense de Belas Artes assumiu a missão de "*promover o estudo das Bellas Artes, diffundir, e applicar a sua prática às Artes Fabris"*, e conferiu a *"todos os indivíduos, tanto naturaes, como estrangeiros"*, a possibilidade de adquirirem uma formação artística profissionalizante[49]. O texto da lei deixou por conta dos costumes a interpretação da sua exclusiva aplicação ao género masculino, já que as disposições legais relativas à instrução descriminavam o seu âmbito em cada género.

Pela reforma de 1881, as Academias de Belas-Artes promovem *"o desenvolvimento das bellas artes e dos estudos archeologicos, principalmente em relação com a história e a arte nacionais",* e admitem *"indivíduos de ambos os sexos"*[50]. Precocemente, a Academia de Lisboa regista no ano letivo de 1879-1880 quatro nomes femininos: Albertina Cândida de Mello Falker, Francisca Rosa da Silva, Júlia Adelaide Sousa Andrade e Maria das Dores Cardoso Guedes[51]. Destas, Albertina Falker frequentou o curso geral de Desenho (1881-1883) e continuou a sua formação em Paris, onde expôs no Salon de 1891, tendo vingado posteriormente como pintora e escultora[52].

No Porto, o relatório do Conde de Samodães para o ministério dos Negócios do Reino, de setembro de 1882, reporta ter requerido *"para cursar a aula de desenho uma senhora, D. Christina Amelia Machado, o que lhe foi concedido dando-se-lhe um repartimento separado para ella trabalhar sem estar próxima dos alunos"*. Acrescenta que a jovem fez exame do 1º ano obtendo elogio com 16 valores, e do 2º ano, em que foi aprovada. Revelando ser de há muitos anos *"partidário da admissão das pessoas do sexo feminino ás aulas"* públicas, pois *"não é raro encontrar nelas aptidões superiores, que convem aproveitar"*, ressalva

---

[47] Falecida a 25 de junho, foi mandada rezar missa de 7º dia a 1 de julho de 1882, na igreja dos Congregados. Subscrevem o marido, João José dos Reis Júnior; os pais, Inácio José Machado, Maria Júlia Guedes Machado; e a irmã, Christina Amelia Machado. Vd. NOTICIARIO: Suffragio. *A Actualidade*. Porto. 9º Ano, nº 114 (29 jun. 1882), p. 2; ANNUNCIOS (1482): Missa do setimo dia. *A Actualidade*. Porto. 9º Ano, nº 144 (29 jun. 1882), p. 3.

[48] Vd. NOTICIARIO: Academia de bellas-artes. *A Actualidade*. Porto. 9º A., nº 216 (23 set. 1882), p. 1.

[49] A Academia de Lisboa foi criada em 25 out. e a do Porto a 2 nov. 1836, pelo governo de Passos Manuel. Eram requisitos de admissão: ter mais de 10 anos, saber ler, escrever e contar, e apresentar atestado de bons costumes. Cf. PORTUGAL. Ministério da Educação – *Op. cit*., pp. 23-36; pp. 48-55.

[50] Decreto de 22 mar.1881. Cf. PORTUGAL. Ministério da Educação – *Reformas do ensino em Portugal (1870-1889).* Lisboa: Ministério da Educação. Secretaria-Geral, 1991, Tomo I – vol. I, 1991, p. 79; p. 83.

[51] Frequentaram o Curso de Desenho: elementar, de figura, do antigo e de ornato. Cf. LISBOA, Maria Helena – *As Academias e Escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910).* Lisboa: Edições Colibri. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. IHA – Estudos de Arte Contemporânea, 2006, p. 137.

[52] CASTRO, Zília Osório de; ESTEVES, João (Dir.) – *Dicionário no feminino (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, pp. 34-35.

que *"o que é necessário pelo respeito a moral e as attenções sempre poucas para com as mulheres, é que as aulas se adaptem para este fim, de modo que não occorram abusos ou actos, que seja necessário reprimir"*, além de que *"É este o primeiro exemplo, que se dá nesta academia, desde a sua fundação"*[53].

Esta memória permite-nos circunscrever o ingresso de Christina Amélia ao ano letivo de 1882/1883, matriculando-se no 3º ano de Desenho Histórico, em 12 de outubro de 1882, após prévia aprovação nos exames de 1º e de 2º ano[54] (fig. 1), nos quais obteve elogio, com dezasseis valores, e aprovação, respetivamente[55]. O pedido foi deferido por João António Correia (1822-1896), professor de Pintura Histórica e diretor da Academia, mas também professor particular. A matrícula foi registada pelo secretário, Tadeu Maria de Almeida Furtado (c. 1813-1901), antigo professor de Desenho e professor particular[56], e podemos atribuir a orientação artística de Christina Amélia a João Marques da Silva Oliveira (1853-1927), pois toma posse do lugar de professor de Desenho Histórico a 9 de outubro de 1882[57].

"Ill.^{m}. Ex.^{mo} Snr.

Diz, Christina Amelia Machado natural de Coriscada, comarca da Meda, districto da Guarda, bispado de Lamego, filha de Ignacio José Machado e Maria Julia Guedes, que tendo sido admitida e feito os exames do primeiro e segundo annos de desenho histórico nos quaes ficou approvada, pretende, por isso, ser matriculada no terceiro anno do mesmo desenho histórico.
R. a V. Exª se digne deferir na forma requerida.
Porto, 12 de Outubro de 1882
Ass: *Christina Amelia Machado*
E.R.M.^{ce}"

[Canto superior esquerdo:
Matricule-se Porto 12 d´outubro de 1882 Correa Director]

Fig. 1 – Requerimento de Christina Amélia Machado.
A.F.B.A.U.P., *Processo do Aluno: Cristina Amélia Machado* [3 documentos de 1882 a 1884].

53 Relatório de 18 set. 1882, do Conde de Samodães ao ministro e secretário de Estado dos Negócios do Reino, f. 9. Cf. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (A.F.B.A.U.P.), *Correspondência enviada para diversas autoridades*, Cx. 212 (1881-1883), 1882 (150).

54 A.F.B.A.U.P., *Processo do Aluno: Cristina Amélia Machado* [1) Requerimento de 12 out. 1882].

55 NOTICIARIO: Academia Portuense de Bellas-Artes. *O Commercio do Porto*. Porto. XXIX Ano, nº 313 (23 dez. 1882), pp. 1-2.

56 A.F.B.A.U.P., *Livro de matrículas (1865-1888): Aula de Desenho. Classe de Ordinários*, f. 115v.

57 O concurso, a nomeação e o parecer da Junta Consultiva da Instrução Pública foram sancionados por Carta de D. Luís de 18 de janeiro de 1883. Cf. Biblioteca Pública Municipal do Porto, Reservados, MA – Marques de Oliveira – 163.

Curricularmente, o curso de Desenho Histórico encontra-se na base do ensino académico, apresenta um programa progressivo ao longo de cinco anos que culmina com o estudo pelo modelo vivo (aula do nu)[58] e condiciona o acesso às outras artes; pelo que o ingresso da aluna no 3º ano corrobora uma aprendizagem prévia compatível com os princípios pedagógicos vigentes e exigidos pela instituição.

Apenas em dezembro a imprensa dá nota da sua presença, reproduzindo o relatório do conde de Samodães, nomeadamente, as questões relativas ao convívio escolar, *"de modo a que não occorram abusos ou actos que seja necessário reprimir"*[59]. Vemos que a entrada da primeira mulher num estabelecimento de ensino frequentado desde a fundação apenas por homens, de diferentes estratos etários e sociais, levantou questões de ordem moral, mas também de ordem prática, que relevam do simbólico e da representação dos espaços, dos géneros e dos costumes. Se multiplicarmos o *"incómodo"* por todas as situações e ambientes partilhados (aulas, corredores, sanitários, etc.), estaremos mais próximos da dimensão que assumiu.

No entanto, a comparação com a realidade parisiense confere ao contexto português assomos de modernidade[60]. A Academia Julian, fundada cerca de 1868 por Rodolphe Julian (1839-1907), que preparava os alunos para os exames de admissão à École des Beaux Arts de Paris, foi dos primeiros espaços a admitir alunas na aula de modelo vivo, baseado no estudo do nu, embora em aulas separadas. Uma das suas representantes, a ucraniana Marie Bashkirtseff (1858-1884), precocemente falecida, transmite-nos um aspeto da vivência desse espaço de ensino livre (fig. 2), cuja popularidade entre o sexo feminino se justifica pelo facto do ensino oficial das Belas-Artes não admitir o acesso de alunas à matrícula até 1897[61].

---

[58] 1º Ano: desenho por estampas, elementos e cabeças pelo gesso, em contorno. Perspetiva e Anatomia. Exame: desenho por estampa, contorno de figura inteira e, pelo gesso, contorno de cabeça; 2º Ano: desenho por estampa ou de figuras assombradas, e, pelo gesso, [...]. Perspetiva e Anatomia. Exame: desenho de figura inteira assombrada por estampa ou desenho, e uma cabeça assombrada, pelo gesso; 3º Ano: desenho pelo gesso, troncos e extremidades assombradas, e por estampas de autores clássicos composições, contornadas com exatidão, e indicadas as sombras gerais por planos; 4º Ano: desenho do gesso, e do modelo vivo na aula do nu. Uso de cadernetas para desenho do natural. Exame: desenho pelo gesso de uma estátua, a dois contornos (esqueleto e músculos); 5º Ano: desenho pelo gesso e modelo vivo, composições. Exame desenho pelo modelo vivo, aula do nu, figura de estudo. Cf. A.F.B.A.U.P., *Copiador dos Ofícios para o Governo*, f. 47-48.

[59] Vd. NOTICIARIO: Academia Portuense de Bellas-Artes. *O Commercio do Porto*. Porto. XXIX Ano, nº 313 (23 dez. 1882), pp. 1-2.

[60] O Centro Artístico Portuense, projeto de ensino artístico livre inaugurado em 1880 e tema do nosso doutoramento, prevê a admissão de alunas às aulas de ateliê, embora não se confirme a sua concretização.

[61] WEISBERG, Gabriel P.; BECKER, Jane R. – *Overcoming all obstacles. The women of the Académie Julian*. New York: Gabriel P. Weisberg and Jane R. Becker, Editors, 1999, p. 3.

Fig. 2 – *Dans l'Académie Julian à Paris,* de Marie Bashkirtseff (1858-1884).
Pintura a óleo sobre tela (154x186 cm). 1881
Dnipropetrovsk State Art Museum. *In http://fr.wikipedia.org/wiki/Académie_Julian* (21 ago. 2014).

O bom aproveitamento nos exames leva Christina Amélia a matricular-se no ano letivo seguinte no 4º Ano, a 10 de outubro de 1883[62]. Mas, de acordo com o atestado médico entrado na secretaria da escola, passado por António de Oliveira Monteiro (1842-1903)[63], a frequência foi interrompida entre 15 de maio e 25 de julho de 1884, devido a uma bronquite crónica[64], pelo que não terá concluído o ano, e também não procedeu à renovação da matrícula para 1884/1885. A doença pode ainda tê-la impossibilitado de comparecer ao momento solene na vida de qualquer aluno da Academia, debutar na Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas Artes.

62 A.F.B.A.U.P., *Processo do Aluno: Cristina Amélia Machado* [2) Requerimento de 10 out. 1883].

63 Lente proprietário da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, filiado no Partido Progressista, membro da comissão executiva partidária do Porto que ocupou diversos cargos na municipalidade e como deputado, entre outros. Cf. Universidade do Porto, *António de Oliveira Monteiro (1842-1903)*, médico, professor universitário e presidente da Câmara Municipal do Porto. URL: *http://sigarra.up.pt* (27 mar. 2014).

64 A.F.B.A.U.P., *Processo do Aluno: Cristina Amélia Machado*. [3) Atestado médico de 27 jul. 1884).

O discurso de abertura do Conde de Samodães na 14ª exposição, inaugurada a 31 de outubro de 1884, ficou marcado pela evocação de Manuel da Fonseca Pinto (c. 1802-1882), professor de Escultura e diretor da Academia; Tomás Soller (1848-1883), académico de mérito; e Henrique Pousão (1859-1884), pensionista em Pintura de Paisagem, falecidos no triénio. Assinala a admissão de João Marques da Silva Oliveira (1853-1927), substituindo Tadeu Maria de Almeida Furtado (1813-1901) na cadeira de Desenho Histórico. E, embora não tenha proferido qualquer alusão, o catálogo da exposição abre com os seus desenhos, e o público teve a oportunidade de avaliar os trabalhos escolares da primeira aluna da Academia Portuense (fig. 3).

A crítica à exposição reflete o esgotamento do modelo das exposições trienais, abertas à participação de amadores (última edição em 1887), o que coloca Christina Amélia na charneira de um período da vida académica, também por esse prisma. São apontados *"alguns pouco retratos copiados de photographia e um ou outro quadrosito desenhado por senhoras, reprodução mais ou menos hábil das suas auctoras. Nada de original, nada de verdadeiramente sério. Tudo quanto são copias, e com especialidade de fotografias deveriam estar fora das atenções da critica pela própria natureza desses trabalhos"*[65]. Ou ainda, *"do mais, copias e mais copias de um regato, de uns cãezinhos e de uma Madalena arrependida, etc., que hão-de encher de orgulho as famílias das meninas que aprenderam a fazer aquilo. Muita paciência e um cuidado extremo para que não falte sequer o fio de um cabelo na cabeça desenhada"*[66].

A crescente valorização dos trabalhos originais e a emergência de um mercado de arte contemporânea, reconhecido pelo poder público[67], vai ostracizando os trabalhos pela cópia, ainda que seja um recurso igualmente adotado por alunos e docentes, e abala a tradicional aliança entre a sociedade burguesa e a Academia Portuense das Belas Artes enquanto espaço de exibição da produção artística de amadores e amadoras[68].

Conquanto tenha sido esse o registo de atividade de Christina Amélia, assiste-se agora a um juízo distinto relativamente aos desenhos por si apresentados[69] (fig. 4). A imprensa elege-os como *"3 provas muito apreciáveis da sua vocação artística, perante as quais vaticina: esta senhora se continuar*

[65] RODRIGUES, Manuel M. – Exposição de Belas Artes no Porto. *O Occidente*. Lisboa. 7º Ano. vol. VII, nº 215 (11 dez. 1884), [pp. 277-279], p. 278.

[66] Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 278.

[67] O presidente da Câmara Municipal do Porto, Correia de Barros, compra para o Museu Municipal o quadro de Marques de Oliveira *Entre o almoço e o jantar*. Cf. NOTÍCIAS DO DIA: Bellas Artes. *O Dez de Março*. Porto Ano V, nº 1544 (10 dez. 1884), p. 2.

[68] Expositoras Amadoras, em Desenho: Albertina Rios da Natividade e Maria de Jesus Alvite Reis, discípulas de Thereza de Lima Vieira Fernandes, diretora do Colégio do Rosário [expositora no passado]; Maria Emília do Valle e Virgínia da Silva, discípulas de Júlio Costa. Em Aguarela: Francisca de Almeida Furtado, Maria Amália Vieira Ramos. Em Pintura: Amélia Rangel Maia e Rita Ricardina da Costa. Cf. *CATALOGO das obras apresentadas na decima-quarta Exposição Triennal e discurso pronunciado pelo Ill.mo e Exc.mo Snr. Conde de Samodães na respectiva sessão publica e distribuição de prémios da mesma Academia no da 31 de Outubro de 1884*. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira, 1884; Cf. MONCÓVIO, Susana Maria Simões – *Op. cit*., 3 volumes.

[69] Vd. *Desenho: D. Christina Amelia Machado, natural de Coriscada, concelho da Meda, districto da Guarda, discípula da Academia Portuense das Bellas-Artes. 1 – Cabeça de Alexandre, copia do gesso, e 2 – Cincinato, cópia de estampa para exame do 1º anno, estudos pelos quaes foi julgada digna d´elogio, com 16 valores, em conferência geral de 31 d´agosto de 1882. Alt. 0m,62. Largura 0m,47; 3 – Mercúrio sentado, desenhado do antigo no concurso ao premio anual, estudo pelo qual foi julgada digna de menção honrosa em conferencia geral de 31 d´agosto de 1883*. Cf. *CATALOGO – Op. cit*., p. 25.

a frequentar o curso poderá vir a dar pelo menos uma excelente professora, que naturalmente hade libertar as suas alunas da rotina aniquiladora da cópia servil de litografias impossíveis"[70].

CATALOGO

DAS OBRAS APRESENTADAS

NA DECIMA-QUARTA EXPOSIÇÃO TRIENNAL

DA ACADEMIA PORTUENSE DAS BELLAS-ARTES

NO ANNO DE 1884

Desenho

D. Christina Amelia Machado, natural de Coriscada, concelho de Meda, districto da Guarda, discipula da Academia Portuense das Bellas-Artes.

1 — Cabeça d'Alexandre, copia do gesso, e

2 — Cincinnato, copia d'estampa para exame do 1.º anno, estudos pelos quaes foi julgada digna d'elogio, com 16 valores, em conferencia geral de 31 d'agosto de 1882.

Altura $0^{m},62$. Largura $0^{m},47$.

3 — Mercurio sentado, desenhado do antigo no concurso ao premio annual, estudo pelo qual foi julgada digna de menção honrosa em conferencia geral de 31 d'agosto de 1883.

Altura $0^{m},62$. Largura $0^{m},47$.

Fig. 3 – *CATALOGO das obras apresentadas na decima-quarta Exposição Triennal* [...].
Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira, 1884, p. 25.

Fig. 4 – *Cabeça de Alexandre.* Gesso.
Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Inv. 99.3.344.

Mais do que um percurso artístico como o que se vincula aos seus condiscípulos: António Teixeira Lopes, João Augusto Ribeiro, João José Nogueira, José de Almeida e Silva Júnior, Júlio Costa, Miguel Ventura Terra, Tomás Costa, Joaquim Augusto Marques Guimarães, Serafim de Sousa Neves, Arnaldo Redondo Adães Bermudes, Joel da Silva Pereira, Rodrigo Soares e tantos outros, este passo inaugural encerra-se num destino ditado pela expectativa coletiva. De forma espontânea, na conformação entre a volição pessoal e a função social da mulher como educadora, ao fim, professora, abre-se a porta a um discurso historiográfico estruturado e perpetuado pelo género, o masculino.

Última morada: teia de sociabilidades

A morte sobreveio abruptamente a 30 de novembro de 1884, e Christina Amélia Machado falecia aos 24 anos, vítima de tísica pulmonar[71]. Ao funeral compareceram familiares, amigos, colegas e docentes da Academia. No contexto das formalidades fúnebres um redator de *A Actualidade* lembra-a como uma *"delicada organisação artística, e a todos os respeitos uma bella alma de eleição. Tinha uma bella carreira na*

[70] RODRIGUES, Manuel M. – *Op. cit.*, (11 dez. 1884), pp. 277-278.

[71] Faleceu em sua casa, na Rua Formosa, 66, Porto, sem receber os sacramentos, tinha 24 anos, solteira, doméstica, foi sepultada na Lapa. Cf. A.D.P., *Registos Paroquiais*, Freguesia de Santo Ildefonso (Porto). Lº 48-Ób., 1884, f. 105.

academia de bellas-artes portuense"[72]. Também os colegas exprimiram publicamente o seu pesar mandando rezar *"uma missa em sufrágio da alma da sua presada condiscípula D. Christina Amelia Machado"*[73].

O sepultamento teve lugar no cemitério de baixo da Irmandade da Lapa, instituição à qual se encontrava ligada desde data recente[74], com a indicação de seguir para a capela de António José Lopes Antunes[75]. No entanto, os serviços atestam o seu eterno repouso na capela-jazigo nº 37, mandada construir nos finais dos anos 60 por António José Antunes Navarro (1803-1867), visconde e depois conde de Lagoaça, que ocupou o cargo de presidente da Câmara do Porto entre 1860 e 1867[76], sendo Christina Amélia a terceira na ordem de entrada nessa última morada[77] (fig. 5-5a).

Fig. 5-5a – Cemitério da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa. Secção Lateral. Divisão 1ª.Capela-jazigo, nº 37.

---

[72] Vd. NOTICIARIO: Necrologia. *A Actualidade*. Porto. 11º Ano, nº 281 (2 dez. 1884), p. 2.

[73] Citamos: "*Os alunos da Academia de Bellas-Artes resolveram mandar celebrar amanhã, quinta-feira, pelas 9 horas da manhã, na igreja de Santo Ildefonso, uma missa em sufrágio da alma da sua presada condiscípula D. Christina Amelia Machado; por isso pedem a assistência a este acto religioso, das pessoas das relações da finada, ou de quaisquer outras que se queiram dignar acompanhal-os n´esta manifestação de sentimento. Porto, 10 de Dezembro de 1884*". Vd. ANNUNCIOS DIVERSOS (378) – Convite. *O Dez de Março*. Porto, Ano V, nº 1544 (quarta-feira, 10 dez. 1884), p. 3.

[74] Arquivo Histórico da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa (A.H.V.I.N.S.L.), *Lista de entradas de irmãos entre os anos económicos de 1873 a 1893*, f. 36. Registo de entrada como irmã no ano económico de 1884-1885, com a patente 8460 tendo pago 5.040, f. 36.

[75] Citamos: "*1133 / Christina Amelia Machado N.I. como consta do L.º 3º das entradas a flº 43 sob o nº 8460, natural de Pinhel, filha de Ignacio José Machado, e de D. Maria Júlia Guedes Machado, de edade 24 annos, solteira, moradora que foi na rua Formosa; falleceu pelas 4 horas da tarde do dia 30 de Novembro de 1884, sendo no dia 2 de Dezembro do dito anno, encerrada em caixão chumbado e depositada na capella do cemitério de baixo pertencente ao Snr. António José Lopes Antunes*". Cf. A.H.V.I.N.S.L., *Livro 3º de Óbitos (18-06-1875 a 14-02-1891)*, nº 1133, p. 227.

[76] Cemitério da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa. Secção Lateral, nº 37, Divisão 1ª, está localizada a capela construída em finais da década de 1860, pertencente a António José Antunes Navarro (1803-1867), Visconde de Lagoaça, num setor dedicado a capelas monumentais. Cf. QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa (1833-1900)*. Porto: [s.n.], 1997, p. 24, p. 126. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[77] Inácia Ermdª C. Antunes (1850), António José Antunes Navarro (1867), Cristina Amélia Machado (1884), restantes a partir de 1920s. Cf. A.H.V.I.N.S.L., Capela Jazigo. Secção Lateral. Div. D001. Nº 37.

Conquanto esta circunstância escape ao âmbito restrito do nosso trabalho, a sua presença neste jazigo-capela reconduz-nos ao seu nascimento e à posição do pai na Alfândega, na vigência do mandato do visconde de Lagoaça, podendo ser explicada no âmbito das sociabilidades beirãs. Um estudo de 1999 revela a procedência geográfica de *"uma nobreza cristã-nova* [que] *é formada por titulares recrutados em seis famílias diferentes, mas cuja genealogia combinada forma uma teia comum*", entre as quais se encontram os Navarro[78]. O autor refere que o regime pombalino (1773) atenuou o separatismo entre os *"puritanos"* e os que possuíam "reparo de judaísmo", abrindo caminho à *"penetração sefardita, através dos cristãos-novos, na aristocracia portuguesa"*, mas no início do século, e por toda a primeira metade de Oitocentos, a província viu reacenderem-se perseguições, as quais envolveram a família Margarido (padrinho de batismo)[79]. Essa mesma rede esclarece afinidades familiares entre António José Lopes Antunes e o conde de Lagoaça[80], explicando a mobilidade de última hora verificada no depósito do seu esquife, mas não atingimos de que modo Christina Amélia se lhes associa.

Conclusão

Ao romper a barreira dos costumes, Christina Amélia Machado obriga a Academia Portuense de Belas Artes a compaginar a sua rotina e a estruturar os espaços de acordo com a nova realidade. A morte precoce interrompeu uma formação que seria pioneira e consequente, mas o seu nome fica para sempre associado a um passo disruptivo e de charneira, o da passagem da prática amadora, sob a forma de lazer comprometido, ao de aluna com aspirações legitimadas pela instituição que tutela percursos profissionais. A crítica contemporânea cerceia o seu percurso individual e prefigura um destino coletivo, abrindo uma nova perspetiva quanto à função e destino social dos géneros no meio artístico portuense.

A porta fora aberta, as alunas voltam a marcar presença no ano letivo de 1885/1886, quando se regista a matrícula de Maria da Graça Vieira Soares, juntamente com o irmão, João Carlos Vieira Soares, de Marco de Canaveses, no 1º Ano de Desenho Histórico[81], e não mais se fecharia.

---

[78] O estudo identifica os *Sás*, de Bragança; os *Mendes*, de Viseu; os *Campos*, de Vila Nova de Foz Côa; os *Pessoas*, do Fundão (ou Montemor o Velho); os *Navarros* (*Nunes Navarros*, *Navarros de Andrade*, *Antunes Navarro*); e os *Castros*, de Bragança. Cf. VALADARES, Paulo – Uma teia familiar: Cristãos-Novos Portugueses nobilitados no século passado. *Gerações/Brasil*. Boletim da Sociedade Genealógica Judaica do Brasil. vol. 5, nº 1/2 (mai. 1999), pp. 6-11.

[79] Segundo o autor, nas guerras liberais, em Vila Nova de Foz Côa, onde a população cristã-nova era numerosa, houve expropriações e desterro das famílias: Campos Henriques, Lopes Cardoso, Cavalheiros, Almeidas, Navarros, Margaridos, Saraivas e os Tavares. Cf. VALADARES, Paulo – *Op. cit.*, pp. 6-11.

[80] António José Antunes Navarro, filho de Manoel José Antunes e de Helena Teresa Lopes Antunes, irmão de Antónia Margarida Antunes Navarro e de Teresa Maria Antunes Navarro Pereira da Silva. Cf. VALADARES, Paulo – *Op. cit.*, pp. 6-11.

[81] No ano letivo de 1886/1887 frequentam o 2º Ano. Em 1887/1888 ingressam no 1º Ano, as alunas Emília Teixeira Lopes, filha de José Joaquim Teixeira Lopes; Sophia Ignez Pieper, filha de Georg Albert Adolpo Leuschner, e Adelaide Fontes, filha de António de Fontes Soares; no 2º Ano, de novo, Maria da Graça Vieira Soares. Em 1888/1889, no 1º Ano, Emília Ernestina da Silva, filha de Manoel Narciso da Silva; no 2º Ano, Adelaide Fontes e Emília Teixeira Lopes; no 3º Ano, Sophia Ignez Pieper. Cf. A.F.B.A.U.P., *Livro de matrículas Desenho Histórico (1865-1888). Classe de Ordinários*, f. 115, f. 123, f. 155v., f. 163v., f. 175, f. 176, f. 180, f. 180v., f. 189, f. 189v., f. 191, f. 192v., f. 194.

DO TECTO AO CHÃO: UM OLHAR ABRANGENTE DAS TIPOLOGIAS DECORATIVAS NOS AMBIENTES BURGUESES DOMÉSTICOS (PORTO, SEGUNDA METADE DE OITOCENTOS E PRIMEIRAS DÉCADAS DE NOVECENTOS)

Maria de São José Pinto Leite[1]

A cidade do Porto e seus arredores assistiram, na segunda metade de Oitocentos, a um surto construtivo importante que se prolongou pelas primeiras décadas da centúria seguinte. Ao longo das numerosas vias abertas ou melhoradas, levantaram-se edifícios para servir de habitação à burguesia emergente; na malha urbana mais antiga, muitos imóveis foram totalmente remodelados para se adequarem às regras da vida de então, que oscilava entre a preservação da intimidade e a promoção de momentos de sociabilidade *inter pares*. Os últimos conservavam as suas fachadas de aspecto tradicional coroadas por platibandas graníticas e pontuadas por vãos simétricos adornados por guardas em ferro, enquanto as construções, entretanto levantadas, oscilavam entre a adopção deste figurino tradicional e os novos modelos construtivos de influência estrangeira, dispondo, muitas vezes, de espaços ajardinados à face da rua[2]. Se a sua singularidade permitia intuir acerca do requinte interior (de que os palacetes da zona ocidental da cidade são um paradigma), a sobriedade das restantes construções escondia a riqueza das soluções decorativas e a diversidade das matérias-primas. Destacavam-se as destinadas à alta burguesia na quantidade e qualidade das manifestações artísticas, exequível pela generosidade das áreas e pelo acesso a artífices de renome quer nacionais quer estrangeiros[3]; no entanto, as habitações menores levantadas um pouco por toda a cidade exibiam uma mesma panóplia de recursos, remetidos, contudo, a concretizações mais modestas e confinadas, quase sempre, aos ambientes de recepção.

A casa não era, apenas, encarada como o local de habitação e abrigo, assumindo-se, igualmente, como reflexo da identidade do proprietário, da sua posição social e das suas experiências de vida. O

[1] Investigadora do CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (EA-UCP).

[2] No grupo das edificações com fachada à face da rua e logradouro nas traseiras, distinguem-se as que apresentam projecto individualizado e as que se dispõem em banda, sendo que, dentro do segundo grupo, algumas se destinavam a arrendamento. Destacando-se pela sua exuberância dimensional e decorativa, evidenciam-se as construções que, dividindo uma parede de meação, dispõem de entrada lateral e jardim na parte posterior (Ruas de Álvares Cabral, de D. João IV e de Costa Cabral, a título de exemplo).

[3] Os proprietários com maior poder económico recorriam aos melhores artífices do Norte do País, mas também importavam bens e serviços, quer directamente quer através de outros profissionais. Assim aconteceu com o conde de Silva Monteiro, com Boaventura Rodrigues de Sousa, com o conselheiro Pedro Araújo, com João Henrique Andresen e com Bernardo Pinto Abrunhosa, para citar alguns exemplos.

encomendante, cada vez mais viajado e conhecedor, dialogava com os técnicos de modo a certificar-se de que o resultado final seria a concretização das suas ambições, o digno espelho do seu estatuto e o palco adequado ao desenrolar de momentos importantes de convivência e relacionamento[4]. O recurso a profissionais de construção habilitados tornou-se cada vez mais frequente[5], assim como o apelo a decoradores de reconhecido mérito e bom gosto na escolha do recheio da habitação[6].

Em muitos casos, não se construía de raiz, antes se alterava todo o espaço interior. Assim aconteceu nas Ruas das Flores, das Virtudes, de S. Miguel e de S. Bento da Vitória e nas Praças de Carlos Alberto e de Guilherme Gomes Fernandes, entre outras: as estruturas construtivas de séculos anteriores receberam pintura, decoração em gesso, vidros e ferros de feição revivalista ou modernista com o intuito de compor o cenário digno para acolher mobiliário e têxteis concordantes com uma vida confortável e cosmopolita.

Fig. 1 – Um ambiente da alta burguesia no Porto das primeiras décadas de Novecentos: sala na casa de António Bernardo Ferreira (colecção de Rui Brito e Cunha).

O gosto pela afirmação de um estatuto social conseguido, frequentemente, à custa de trabalho esforçado foi apanágio dos habitantes desta cidade laboriosa que plasmaram o seu monograma em

---

[4] Vd. CASCÃO, Rui – O quadro material: entre paredes. *In* MATTOSO, José, dir. – *História da vida privada em Portugal. A época contemporânea.* 3ª ed. [S. l.]: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011, p. 25.

[5] Com a obrigatoriedade de licenciamento das construções ou transformações feitas à face da rua, a direcção das obras foi mudando de mãos: os mestres-de-obras e construtores formados no terreno deram lugar a arquitectos, engenheiros e condutores de obras públicas que aliavam vários anos de estudos à sua experiência empírica.

[6] Na criação e projecção de ambientes, quer para clientes particulares quer para instituições, vários nomes se começaram a impor na cidade do Porto. Sem formação específica, tinham a seu favor o gosto inato e/ou burilado por viagens e leituras e estavam, por vezes, ligados a marcenarias artísticas ou a outros mesteres do âmbito da construção e decoração. No universo portuense, destacaram-se Fiel Viterbo, Álvaro Miranda, Barbosa da Fonseca e os proprietários dos grandes armazéns e oficinas de mobiliário.

muitos alçados servindo-se, para tal, dos mais diversos materiais: em pedra e ferro, no exterior; em gesso, madeira, vidro ou pintura, no interior. A identificação do dono da casa suscitava, na multidão anónima de passantes ou no grupo restrito de visitas, admiração e apreço pelo trajecto de vida da personagem cujos dias se desenrolavam dentro daquelas paredes, como se, de algum modo, testemunhasse que, apesar da semelhança dos meios construtivos e da ornamentação, habitava aquele espaço alguém que se distinguia dos demais. A diversidade das matérias-primas utilizadas para a concretização dos monogramas reflecte, também, as manifestações decorativas que, integrando as residências, lhes conferiram as características próprias desse tempo apelidado de romântico.

Os metais

A inclusão das construções em espaços ajardinados suscitou novas oportunidades para exibir a arte do trabalho dos metais, que teve exímios artesãos no Porto e seus arredores[7]. Os portões e gradeamentos cumpriram uma função primordial de separação do espaço público, mas o ferro forjado ou fundido ultrapassou, em muito, a utilização prática, corporizando-se em guardas de janelas, grupos escultóricos, taças, pérgulas, luminárias, galerias, *marquises* e adornos de telhados[8]. No interior, manteve-se a vertente utilitária nas protecções de escadas, acompanhada pela preocupação estética nos remates de corrimão, consubstanciada em estatuetas ou luminária nas casas da alta burguesia[9]. Um lugar destacado foi ocupado pela exótica figuração naturalista do negro remetendo para a vida em terras brasileiras de muitos encomendantes desse tempo.

Fig. 2 – Suporte de corrimão em bronze na casa de Casimiro José da Silva (Avenida Rodrigues de Freitas).

---

[7] São desta época as inúmeras *devantures* metálicas apostas às casas comerciais que atestam do vigor das indústrias do ferro na zona do Porto: vd. BRANCO, Luís Aguiar – *Lojas do Porto*. Porto: Edições Afrontamento, 2009, volume 1, p. 66. Dentro do perímetro da cidade e na zona de Arcozelo em Vila Nova de Gaia, existiam inúmeras fundições que se dedicavam a trabalhos em ferro e bronze, quer de cariz estético quer utilitário.

[8] Sobre a importância do ferro na mudança das fisionomias das cidades de Oitocentos, vd. CERVERA SARDÁ, MARIA ROSA – *El hierro en la arquitectura madrileña del siglo XIX*. Alcalá de Henares: Ed. La Librería, 2006, p. 142.

[9] Na generalidade das casas da alta burguesia, elegeu-se o ferro para realizar as guardas de escada; nas casas da média burguesia, adoptaram-se, preferencialmente, os balaústres de madeira de modelo tradicional.

A madeira

A madeira reinou, desde sempre, nos interiores nortenhos e, naturalmente, portuenses, pela abundância das espécies e pelo saber de artífices muito experimentados. O seu lugar privilegiado manteve-se nas habitações burguesas em apainelamentos de tectos, lambris e soalhos[10], assim como em balaustradas e corrimãos nas escadas interiores. Foram, contudo, as portas que maior novidade trouxeram ao universo decorativo da época. As almofadas com talha simples deram lugar à inclusão de vidros e à aposição de pintura naturalista ou em gradações cromáticas harmonizadas com as sobreportas. O conjunto era, ainda, enriquecido pelos puxadores em bronze lavrado, vidro ou madeira com embutidos em osso ou madrepérola que adoptaram linguagens eclécticas e ornamentações variadas[11].

Em alguns ambientes, a madeira assumiu-se como dominante, não se limitando ao pavimento, mas revestindo paredes e tecto e materializando-se nos fogões de sala. Nesta linha, vestiu-se das arcarias, trifólios e arcos ogivais do revivalismo neogótico nas salas de jantar das casas dos viscondes de S. João da Pesqueira (Rua D. Manuel II) e de Boaventura Rodrigues de Sousa (Avenida da Boavista), onde compôs conjuntos muito diversos entre si, mas igualmente exuberantes e ricos[12].

Revestida a folha de ouro, foi, pontualmente, eleita para apontamentos decorativos, como o deixam intuir algumas sanefas que resistiram ao passar do tempo. Também elas são testemunho do eclectismo do gosto oitocentista, adoptando-se às evoluções curvilíneas do rococó ou às linhas mais sóbrias do neoclassicismo[13].

---

[10] Devido à importação de madeiras exóticas do Brasil, os soalhos das zonas de recepção da maioria das casas apresenta desenhos geométricos realizados com o auxílio de espécies de diferentes tonalidades.

[11] A variedade de modelos de puxadores de portas reflecte os gostos da época. Numa mesma habitação, convivem tipos decorativos e matérias-primas que não parecem obedecer a nenhum critério específico a não ser o da procura da beleza e diversidade. No que se refere ao metal, comuns placas com repuxados em C e S e concheados convivem com originais assimetrias e ondulações Arte Nova e suportam desde simples maçanetas estriadas a globos em vidro colorido ou em porcelana; no que diz respeito à madeira, o modelo mais vulgar é o da superfície lisa enfeitado com um pequeno centro em osso, mas existem placas decoradas com embutidos em madrepérola e madeiras exóticas.

[12] A residência dos viscondes de S. João da Pesqueira insere-se no grupo das casas remodeladas, enquanto a de Boaventura Rodrigues de Sousa foi levantada de raiz. Em comum, o facto de pertencerem a proprietários viajados e com meios para congregarem artistas de renome e talento, embora na primeira se possa adivinhar a interacção entre o encomendante e o arquitecto eleito, o arquitecto Gerard van Kriken, e nada se saiba do processo construtivo da segunda. Muito distintas entre si, já que na segunda casa a madeira se limita às portas e ao lambril, são, contudo, dois exemplos do eclectismo da época e da profusão ornamental, com registos que vão dos mais variados 'neos' de matriz europeia ou oriental até às linguagens surgidas nas Exposições Universais.

[13] Em ambientes civis, o uso pontual da talha dourada só foi contrariado pelo coleccionador Fernando de Castro, que revestiu a quase totalidade dos alçados da sua residência com elementos dispersos de proveniências variadas que foi justapondo até obter um conjunto onde imperam o *horror vacui* e a originalidade.

Figs. 3 e 4 – Linguagens decorativas e matérias-primas distintas em puxadores de portas (à esqª na casa de D. Maria Coimbra, Rua do Heroísmo; à dirª, na casa de Mário Fernandes de Sá, Rua Quinze de Novembro).

O vidro

Em estreita relação com as portas, o vidro gravado, martelado ou colorido preencheu muitas almofadas cumprindo duas funções: permitir a passagem da luz natural para o interior das habitações e conferir-lhe maior leveza e modernidade. Painéis exibindo cenas galantes, pássaros e temas vegetalistas assomaram nas zonas de recepção, enquanto os outros acabamentos se confinaram a espaços de menor relevância ou a bandeiras de portas. Imbuído de exotismo, um único exemplar na casa de Bernardo Pinto Abrunhosa (Avenida da República, V. N. de Gaia) que ostenta pequenos pagodes chineses, reservado, no entanto, a uma área de serviço. A grande inovação foi a conjugação com o ferro para formar as exóticas *marquises* que protegiam as entradas, assim como as estufas, fruto do interesse crescente pela floricultura de que o Porto foi pioneiro, realizando exposições com participação marcante de profissionais e amadores.

O gesso relevado

A ornamentação em estuque relevado afirmou-se como uma das características distintivas da decoração interior nos ambientes domésticos deste período. Preenchendo tectos ou assomando em meros apontamentos, contaminou construções de todo o género, desde as mais requintadas às mais simples. Maleável, de aplicação rápida e assumindo facilmente qualquer linguagem decorativa, tornou-se o material de eleição para dar um toque de actualidade e refinamento às habitações burguesas concentrando-se, principalmente, nas zonas de representação social[14]. A sua ductilidade permitiu uma resposta eficaz aos

[14] A limitação da ornamentação estucada às zonas de receber foi apanágio das casas da média burguesia, já que as casas da alta burguesia a utilizaram em quase todas as dependências. Semelhante nos motivos fitomórficos mais usuais tal como nos frisos e rosetas, variava muito na riqueza dos programas decorativos e na exuberância, diversidade e quantidade dos ornatos.

gostos e anseios do encomendante que o utilizou para narrar as sucessivas etapas da sua vida (casa de Vicente Manuel de Moura, sita à Rua das Flores), para identificar a funcionalidade dos espaços (frutos, despojos de caça e peixes em múltiplas salas de jantar; instrumentos musicais e pares dançando nas salas de convívio e baile; tabuleiros de damas e tacos de bilhar nas salas de jogo), para afirmar a sua individualidade (monogramas) ou simplesmente para enriquecer os alçados das divisões onde vivia. Personagens históricas e heróis da mitologia conviviam com faunos, máscaras e animais em planos profusamente decorados com enrolamentos vegetalistas, emblemas, gradinhas, concheados, fitas e perlados. Elementos das sucessivas gramáticas decorativas do passado harmonizaram-se em conjuntos extravagantes, mas com notória preferência pelas linguagens neorococó e neoclássica, com cedências pontuais a ornatos revivalistas de feição neogótica e modernistas de cariz Arte Nova. O branco era a cor mais comum, existindo, no entanto, nas casas da alta burguesia, conjuntos em harmonias monocromáticas e com representação realista de frutas e flores, assim como o recurso a pinceladas de ouro.

Fig. 5 – Conjugação de pintura e estuque num aposento de recepção da casa do conde de Santiago de Lobão (gaveto da Avenida da Boavista com a Rua de Belos Ares).

A pintura

Ombreando com o estuque relevado, a pintura constituiu uma das manifestações artísticas mais significativas nas casas oitocentistas burguesas. Naturalista, evocava paisagens e experiências de viagem do proprietário com destaque para a representação de marinhas e de cenários campestres; reproduzia, também, flores e frutos em salas de convívio e de jantar[15], mas também versava temas clássicos e mitológicos[16].

A utilização da pintura para a reprodução de materiais mais dispendiosos, de menor acessibilidade ou com aplicação mais demorada alargou-se a todas as camadas da pirâmide social burguesa e às mais variadas circunstâncias, assumindo os tons da pedra mármore, os veios das distintas madeiras e mesmo os motivos intrincados do estuque. Nesta sua função de fingimento, percorreu a imitação de simples rodapés em muitos espaços de circulação, mas exibiu, ainda, conjuntos apurados que revelavam o ajuste dos motivos à ocupação dos espaços. A primeira utilização ocorreu, transversalmente, nos vários géneros de habitação, enquanto a segunda se confinou a residências da alta burguesia; a modernidade do uso do *stencil*, que democratizou os apontamentos pictóricos, tornando esta arte acessível a todas as bolsas, evidenciou-se numa única ocorrência, na casa de D. Maria Coimbra (Rua do Heroísmo)[17].

Fig. 6 – Composição estucada com motivos referentes à música (Quinta da Boeira, V. N. de Gaia).

---

[15] As vivências além-fronteiras de muitos proprietários tornaram obrigatória a presença de motivos tropicais como a banana e o ananás à mistura com as frutas correntes no país e os despojos de caça e pesca.

[16] As representações de temas da mitologia, quer em pintura quer em gesso, foram apanágio das casas da alta burguesia e, entre elas, a mais apetecida revelou-se a figura de Mercúrio ou os seus atributos, explicáveis pela ligação da grande maioria dos proprietários a actividades comerciais desenvolvidas além-fronteiras.

[17] Esta residência alberga, hoje, o Museu Militar que, nos trabalhos para a sua instalação, pôs a nu alguns recursos decorativos até aí escondidos. Entre eles, estão alçados parietais com pintura a *stencil* como o provam fotografias pertencentes à colecção do Museu, cedidas pela Drª Alexandra Anjos, a quem agradecemos.

O azulejo e o mosaico hidráulico

Decorrente das inovações tecnológicas e fruto da moda, o azulejo revestiu o exterior das casas em banda numa única cor ou em motivos de padronagem, preferencialmente, em tons de azul e branco. No interior, a sua utilização ornamental manifestou-se nas casas da alta burguesia em painéis de proporções avantajadas patenteando temas tradicionais da história de Portugal ou da vida campestre, paisagens, motivos florais ou pássaros[18]. Constituiu, também, material de eleição para os apontamentos Arte Nova materializados em faixas com motivos ondulantes, fitas, animais e elementos fitomórficos que surgiram em muitas construções citadinas burguesas nas mais variadas localizações[19].

Suscitado pelas mesmas razões higienistas e intimamente ligado ao azulejo devido ao fabrico nas mesmas unidades industriais, utilizou-se o mosaico hidráulico. Invocando geometrismos ou motivos florais, afirmou-se como imprescindível no pavimento de entradas, varandas, pátios e instalações de serviço numa panóplia de cores e motivos praticamente ilimitada[20].

Fig. 7 – Pintura em *trompe l'oeil* no painel azulejar que forra a parede do jardim de Inverno da casa do visconde de S. João da Pesqueira (Rua D. Manuel II).

---

[18] No interior das habitações urbanas, o azulejo formava, maioritariamente, faixas ou quadros; os lambris eram deixados a cargo da madeira ou da pintura de fingimento. Na habitação de Fernando Matias Feuerheerd (Avenida de Montevideu) aparece, contudo, nessa função*:* todos os alçados da sala de jantar e dos seus acessos estão recobertos por silhar constituído por reservas, divididas por colunas encimadas por vasos com flores, dispostas sobre banda de padronagem nos mesmos tons. O conjunto, encerrando cenas da vida campestre, está identificado com a assinatura de Jorge Colaço. Um outro exemplo merecedor de destaque é o forro integral das paredes do jardim de Inverno da casa do visconde de S. João da Pesqueira. Trata-se de uma paisagem em *trompe-l'oeil* da autoria de Gerard van Kriken, o arquitecto que projectou as modificações operadas no edifício.

[19] Dada a sua facilidade de manutenção, o azulejo foi aplicado em muitas zonas de serviço, onde a escolha recaiu, primordialmente, em motivos de tapete; encontram-se, também, decorações com figura avulsa e as mencionadas faixas naturalistas de feição Arte Nova.

[20] Dentro da mesma filosofia de vida que preconizava a higiene de vida e de corpo, menção para a presença de salas de banho nas casas da alta burguesia. Forradas a azulejo ou mármore, dispunham de artefactos sanitários em cerâmica lisa ou ornamentada com ramagens floridas, de origem britânica.

O papel de parede e os têxteis

Do conjunto das manifestações artísticas subsidiárias da arquitectura desapareceram, quase por completo, os revestimentos parietais. O uso e as modas ditaram o seu fim, mas alguns fragmentos em tela pintada, papel ou tecido indicam o gosto pelos motivos florais inseridos ou não em figuras geométricas, realizados em cores que variavam entre os aposentos: na generalidade, agradavam os tons escuros em ambientes de recepção, de convívio masculino e nas salas de jantar, reservando-se os tons claros para aposentos de confraternização feminina e vivência familiar. Os padrões seguiam uma linguagem naturalista de cariz clássico, não se adequando à finalidade dos aposentos, ao contrário do que acontecia com a decoração pintada ou em gesso relevado. Merecem especial referência dois ambientes: a escadaria principal da casa de Bernardo Pinto Abrunhosa (Avenida da República, V. N. de Gaia), que recebeu tela pintada onde grifos afrontados rodeiam a letra B, e uma pequena sala de visitas da casa dos viscondes de S. João da Pesqueira (Rua D. Manuel II), totalmente forrada a seda estampada com motivos Arte Nova condizente com a ornamentação escolhida para o espaço e que, apesar de se encontrar em mau estado de conservação, permite adivinhar a harmonia total do projecto que lhe deu origem.

Condizendo com os revestimentos parietais e de tecto, escolhiam-se tecidos para estofos e para o adorno dos vãos, concretizados em sanefas e/ou reposteiros. Dos primeiros, sobreviveram alguns veludos ornados com passamanaria (nas casas acima referidas, pertencentes a Bernardo Pinto Abrunhosa e a Mário Fernandes de Sá) e, entre os segundos, brocados de algodão florido em estofos de mobiliário de assento (casa da família Aires Pereira, Avenida da Boavista).

Artes decorativas móveis

Da variedade imensa de móveis e adornos que terão contribuído para a criação dos ambientes burgueses portuenses, perduraram, *in situ,* poucos exemplares, que se dividem entre linguagens revivalistas (móveis de sala de jantar de influência neogótica na casa de Avelino da Silva Rios, espelho e floreira neorenascentistas pertencentes à casa de Boaventura Rodrigues de Sousa (ambas, na Avenida da Boavista[21]) e as linhas mais arrojadas das correntes modernistas surgidas nas Exposições Universais do primeiro quartel de Novecentos (conjunto de estantes e móveis de assento Arte Nova na casa dos viscondes de S. João da Pesqueira (Rua D. Manuel II) e mesas e cadeirões *Art Déco* na casa da família Aires Pereira (Avenida da Boavista). Mantêm-se quatro cantoneiras encastradas na sala de jantar da casa de Joaquim Ayres de Gouveia Allen (Rua António Cardoso) seguindo o figurino neoclássico de inspiração Adam com suas caneluras e leques, assim como se preservaram alguns conjuntos de mesas e cadeiras de inspiração Luís XVI em madeira entalhada e doirada que serviram nos ambientes de recepção das casas do visconde da Gândara e de Casimiro José da Silva (sitas na Avenida Rodrigues de Freitas), embora já sem os seus estofos originais.

Melhor sorte coube aos múltiplos exemplares de luminária que, certamente por questões de gosto, moda ou dimensão foram deixados em bastantes casas mobiladas nessa época. Se alguns seguem figurinos classicistas (salas de jantar de Avelino da Silva Rios e do conde de Santiago de Lobão, já

---

[21] Dois móveis de espelho e floreira que adornavam a escadaria nobre desta casa mantêm-se em casa da bisneta, que dispõe de uma fotografia que as exibe no seu ambiente original.

referenciadas), há um conjunto importante que adoptou as linhas fluídas e os tons em *dégradé* da Arte Nova: apliques formados por tulipas em vidro colorido ou gravado (casa do visconde da Gândara e de José Joaquim Leite Borges, situadas, respectivamente, na Avenida Rodrigues de Freitas e na Rua de D. João IV), taças suspensas em tons inusitados (casa de Alzira Rios de Sousa, Avenida da Boavista) e globos encastrados que espalham a sua luz por tectos pintados ou estucados (casas de Edwin Hämig e de João Celestino da Silva, ao Pinheiro Manso, na Avenida da Boavista). Também as linhas sóbrias da *Art Déco* se apreciam em vários candeeiros suspensos nas habitações de zonas urbanizadas já nas primeiras décadas de Novecentos, com destaque para as moradias de Eduardo Glama (Rua Álvares Cabral) e de Agostinho de Freitas Leal (Rua António Cardoso).

Fig. 8 – Mobiliário e adornos de influência francesa na casa do visconde da Gândara, Avenida Rodrigues de Freitas.

Fontes de inspiração

Perduraram poucos ambientes totalmente preservados e, ainda menos, os projectos decorativos a eles subjacentes. São, também, inexistentes ou escassas as fontes documentais e iconográficas – facturas, anotações, desenhos ou fotografias – que nos permitam conhecer a configuração original dos aposentos da grande maioria destas habitações. Quando existem, limitam-se às casas da alta burguesia, mas como estas serviriam de modelo, ainda que longínquo, às casas mais simples, ajudam, em conjunto com testemunhos de pessoas que vivenciaram a época, a concluir sobre o gosto que presidiu à concepção dos ambientes burgueses.

Exceptuando as circunstâncias em que os projectos foram resultado de um diálogo mantido entre o proprietário e o construtor e/ou decorador[22], é lícito afirmar que a generalidade da clientela aceitava os conselhos dos artífices implicados na construção do edifício e escolhia os itens de mobiliário ou decoração a partir dos álbuns e catálogos estrangeiros que faziam parte dos seus espólios[23]. As principais oficinas detinham pequenas bibliotecas ou simples conjuntos de fotografias dos trabalhos já efectuados que punham à disposição dos encomendantes para facilitar a escolha dos programas decorativos a eleger para as suas casas[24]. A confiança depositada nestes artífices foi fruto da reconhecida qualidade do ensino ministrado em escolas como a de Faria Guimarães, no Porto[25], onde, para além de uma criteriosa escolha de professores, se punham os alunos em contacto com o que de mais recente se fazia na Europa através de álbuns actualizados que serviam de fonte de inspiração para as suas obras.

O interesse pelo conforto e decoração que abrangia camadas populacionais cada vez mais alargadas e era visto como um dos atributos da mulher ideal[26] levou ao aparecimento de novas publicações como *A Construção Moderna* e suscitou a inclusão de colunas ou suplementos dedicados a esse tema na imprensa generalista. Destaque para *A Ilustração Portuguesa*, revista semanal do jornal *O*

---

[22] São raros os casos de clientes particulares em que tal situação tenha, reconhecidamente, ocorrido. Já foi mencionada a parceria entre o visconde de S. João da Pesqueira e o arquitecto Gerard van Kriken e torna-se indispensável citar a colaboração do arquitecto Marques da Silva com Joaquim Ayres de Gouveia Allen na edificação da casa de S. Miguel.

[23] Pelos testemunhos de pessoas que recordam a instalação de casas no início da centúria de Novecentos e pela consulta de licenças de construção e/ou alterações, conclui-se que esses trabalhos eram, principalmente, entregues a mestres-de-obras e bastante menos a engenheiros e arquitectos. A nível de concepção de interiores, também o recurso a decoradores era escasso, sendo o aconselhamento feito por estofadores e marceneiros ou mesmo pintores ou estucadores. Esta matéria carece, contudo, de aprofundamento, dado que a escassez de documentação não permite conclusões definitivas.

[24] No espólio da Casa-Museu Teixeira Lopes, residência do escultor homónimo, conservam-se vários exemplares que teriam sido utilizados por si e por seu irmão, o arquitecto José Teixeira Lopes, entre os quais destacamos THIÉBAULT, ALFRED – *Motifs de décorations: intérieure & extérieure: pierre, bois, marbre, carton pierre et staff*. Paris-Auteuil: 73-75, Avenue de Versailles. (Médaille d'or – Exposition de 1889). As 145 estampas que o constituem percorrem os mais variados motivos ornamentais e indicam as matérias-primas a empregar na sua concretização. Na biblioteca do Museu Nacional de Soares dos Reis, conserva-se, igualmente, um catálogo da firma de Álvaro Miranda, que forneceu peças e elaborou projectos integrais de decoração para muitos clientes de renome na cidade. No espólio de Domingos Enes Baganha, o último dono da Oficina de Escultura Decorativa que tinha pertencido a seu pai, António Enes Baganha, existem vinte e nove obras versando temas ligados à arquitectura ou à arte (a este respeito, vd. LEITE, Maria de São José Pinto – *Os estuques no século XX no Porto. A oficina Baganha*. Porto: CITAR, 2008, pp. 140-155). Da colecção de Maria Aline Meira, descendente da Oficina de Avelino Ramos Meira, fazem, igualmente, parte obras em francês e alemão, entre as quais destacamos PRIGNOT, Eugène – *L'architecture. La décoration et l'ameublement.* Paris: Ch. Claesen Éditeur [s.d.].

[25] Destinado a estes alunos surgiu um conjunto de manuais que, de modo sucinto, transmitia as principais características de cada estilo, além de compilar técnicas para cada arte. Nos primeiros, salientamos ALCÂNTARA, MÁRIO – *Elementos decorativos dos estilos egípcio, grego, romano, românico, gótico, renascença*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, [s.d.] e, nos segundos, os manuais da *Biblioteca de Instrução Profissional*, fundada por Tomás Bordallo Pinheiro.

[26] Os múltiplos manuais de economia doméstica, destinados ao público feminino e editados nesses anos, congregavam noções de comportamento e regras de conduta, mas também de governo e arranjo do lar e de sociabilização. Salientamos *A arte de viver em sociedade* de Maria Amália Vaz de Carvalho (1ª ed. em 1897), entre as inúmeras traduções estrangeiras. A este respeito, vd. VAQUINHAS, Irene; GUIMARÃES, Maria Alice Pinto – Economia doméstica e governo do lar. Os saberes domésticos e as funções da dona de casa. *In* MATTOSO, José, dir. – *Op. cit*., pp. 194-220. No mundo de língua inglesa, e dedicando-se ao cuidado e arranjo da casa, teve grande sucesso a obra da escritora americana DE WOLFE, Elsie – *The house in good taste*. New York: The Century Co., 1913, que conheceu sucessivas reedições.

Século[27]. Por outro lado, os grandes fabricantes internacionais e as casas especializadas em artigos para o lar organizaram catálogos completos da sua produção, cujos artigos enviavam aos compradores interessados. Tais publicações, que continham elementos pré-fabricados para a edificação e decoração de qualquer residência e dispunham de todos os artigos necessários para mobilar e apetrechar uma casa moderna[28], faziam, igualmente, parte do quotidiano de oficinas e de escritórios dos profissionais ligados ao mundo da construção[29].

Onde se comprava?

O recurso à importação de peças decorativas, materiais de construção ou mesmo de artesãos especializados[30] era apanágio de um pequeno escol de clientela viajada e possidente que pretendia criar ambientes que se distinguissem dos demais, mas não se incluía no horizonte da maioria das pessoas que mandavam erigir uma habitação. Esta faixa populacional recorria a casas comerciais que expunham artigos de importação lado a lado com o que de melhor se fabricava a nível nacional. Os almanaques fizeram-se eco desta oferta, de início com simples listas de moradas, mas, rapidamente, os comerciantes entenderam o valor da imagem e começaram a fazer acompanhar a sua publicidade de desenhos e encómios aos produtos publicitados[31]. Algumas casas distinguiram-se pela qualidade e diversidade dos artigos expostos e tinham uma clientela requintada e fiel. Entre elas, citamos os *Grandes Armazéns Nascimento*[32], a *Casa Cypriano & Cª – Bernardino d'Almeida & Silva, Lda.* [33], o

---

[27] Nas páginas das revistas *A Ilustração Portuguesa* (publicada entre 1903-1924) e *A Construção Moderna* (publicada entre 1900-1919) apresentavam-se tipologias arquitectónicas e ornamentais e peças de mobiliário e luminária, dava-se a conhecer a produção de artistas e artífices ligados à arquitectura e decoração e publicitavam-se inovações técnicas no domínio da construção. No mundo de língua inglesa, teve grande sucesso a obra da escritora americana DE WOLFE, Elsie – *The house in good taste*. New York: The Century Co., 1913, que conheceu sucessivas reedições.

[28] Salientamos os catálogos britânicos *Ilustrations of Furniture* da firma Maple & Co e *Guide to House Furnishing* de Oetzmann & Co, assim como o alemão *Beleuchtungs-Gegenstände zu elektr. Licht. In Bronze und Schmiedeeisen*. [S.l.]: [s.n.], 1902, pertencentes à colecção de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, tal como catálogos oferecendo decorações pré-fabricadas pertencentes à biblioteca da Oficina Baganha: vd. LEITE, Maria de São José Pinto – *Ob cit*., pp. 144-145.

[29] Do espólio do arquitecto Marques da Silva presente na Fundação Instituto com o mesmo nome, fazem parte imagens de mosaicos e notas sobre peças de mobiliário que importava para a sua clientela: vd. pasta 1837, onde se guardam estampas coloridas da *Société des Produits Céramiques et Réfractaires* 1907?, assim como anotações de encomendas para a casa da família do conde de Leça.

[30] Taças e grupos escultóricos da renomada fundição de Val d'Osne adornam jardins portuenses como os das casas de João Henrique Andresen (Rua do Campo Alegre) e de António Silva Monteiro (Rua da Restauração). Aliás, o último fez deslocar pintores franceses para a decoração de sua casa, como se pode ver na sala dourada através da assinatura aposta a um alçado: *C. Lefebvre, 1873*. Já na centúria de Novecentos, Joaquim Allen recorreu a operários ingleses para a construção dos fogões de sala que pontuam as dependências da sua casa (Rua António Cardoso).

[31] Dentro dos exemplares consultados, o primeiro caso a conjugar desenhos com texto encontra-se em. J. J. Vieira da Silva – *Almanaque do Porto e seu distrito para 1896*. Porto: Livraria e Tipografia Arquivo Jurídico de J. J. Vieira da Silva, Editor, 1896.

[32] Sito no gaveto da Rua de Santa Catarina com a Rua de Passos Manuel, o edifício que albergou *Os Grandes Armazéns Nascimento,* inaugurado em 1927, saiu da pena do arquitecto Marques da Silva e a sua monumentalidade era um reflexo perfeito da importância da firma que albergava.

[33] A primeira casa de mobiliário e decoração sob o nome *Cipriano* abriu portas durante o século XIX nos n.os 39 a 44 da Praça Carlos Alberto, onde conjugava loja e oficina, tendo sofrido grandes obras de remodelação em 1930 segundo projecto

estabelecimento de A. Barbosa da Fonseca[34] no Porto e o atelier-exposição de Álvaro de Miranda na Praia da Granja[35].

Conclusão

O progresso das ideologias individualistas, o valor crescente concedido à vida doméstica e a privatização do lazer provocaram mudanças substanciais na forma de projectar as casas e no modo como a vida privada nelas se passou a desenrolar[36]. Tornando-se o centro de um mundo familiar cada vez mais restrito, a casa fechou-se sobre si mesma e as transformações aí efectuadas reflectiram as novas práticas e comportamentos: aumentou-se o número das divisões com uma consequente especialização dos espaços, investiu-se em mobiliário e ornatos, convidou-se a natureza a entrar através das *bow-windows* ou de simples floreiras e instaurou-se uma preocupação higienista com a luz e o arejamento das divisões, tudo manifestações de um modo distinto de viver e de estabelecer relações com o mundo.

Os revivalismos historicistas de carácter ecléctico publicitados nos álbuns e catálogos europeus mesclados com as influências exóticas de origem oriental ou árabe estiveram no centro das decorações da época, cedendo difícil e pontualmente às linguagens modernistas surgidas nas Exposições Universais de 1900 e 1925. O gosto pela variedade e, quiçá, a dificuldade de escolha entre as múltiplas propostas levaram a que o estilo das casas burguesas se traduzisse numa convivência mais ou menos harmoniosa entre elementos e motivos diversos, reinterpretados à luz das novas tecnologias e buscando um equilíbrio nem sempre fácil entre a qualidade estética e a funcionalidade.

Esta pluralidade originou uma verdadeira "*explosão ornamental*"[37], que constituiu o cerne dos ambientes decorativos da segunda metade da centúria de Oitocentos e que, na linha do tradicional conservadorismo nacional, se alongou centúria de Novecentos adentro.

---

do arquitecto Leandro de Moraes. Outros espaços comerciais importantes foram a *Iluminadora*, com amplo sortido de candeeiros e sita à Rua de Sá da Bandeira, e o *Depósito de Papéis Pintados da Foz*, na Rua de 31 de Janeiro, que, tal como o nome indica, expunha a produção da Fábrica de Carreiros, fundada em 1887, e que foi renovada em 1906, sob orientação do mestre-de-obras, João Gomes da S. Guerra. Sobre os estabelecimentos do Porto, vd. BRANCO, Luís Aguiar – *Op. cit.*, volumes 1 e 2.

[34] Barbosa da Fonseca manteve casa aberta na Rua Ferreira Borges, conservando a fábrica na vizinha Rua de O Comércio do Porto, onde funcionava o atelier de carpintaria de seu pai.

[35] Álvaro Miranda, que morava na Granja, concebeu um 'chalet' para expor peças de mobiliário e decorações completas. No seu catálogo (Museu Nacional de Soares dos Reis), anunciava "*um variado sortido de estofos, cortinas, tapetes e outros, das melhores casas de Londres, para além de 'autênticas antiguidades' e disponibilidade para procurar qualquer objecto de bric à brac*". Esteve, ainda, ligado à indústria de tapetes, "*género Arraiolos*". A este respeito, vd. CASTRO, António Sande e – *A Granja de todos os tempos*. Vila Nova de Gaia: Ed. da Câmara Municipal, 1973, p. 515 e, sobre a sua actividade, vd. ainda CALEM, Vera – *O Salão Silva Porto e a vida cultural do Porto no segundo quartel do século XX*. In PINTO, Jorge Ricardo, coord. – *O 285 da Rua de Cedofeita*. Porto: Ed. Afrontamento, 2014, pp. 150-285.

[36] Sobre esta matéria, vd. VAQUINHAS, Irene – História da vida privada em Portugal. A época contemporânea. Introdução. *In* MATTOSO, José, dir. – *Op. cit.*, pp. 6-20; vd. ainda CASCÃO, Rui – O quadro material: entre paredes. *In* MATTOSO, José, dir. – *Op. cit.,* pp. 22-30.

[37] Expressão utilizada por BRAGA, Pedro Bebiano – A explosão ornamental nos ambientes decorativos do período romântico: o mobiliário e o interior doméstico. *In* SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *Matrizes da investigação em Artes Decorativas V*. Porto: UCE-Porto e CITAR, 2013, p. 175.

ASPECTOS HISTÓRICOS E DECORATIVOS DOS EDIFÍCIOS PORTUENSES DA FÁBRICA DE CERÂMICA DAS DEVESAS

José Francisco Ferreira Queiroz[1]

Introdução

O que se segue é uma primeira abordagem histórica e artística ao que podemos designar como o conjunto dos edifícios portuenses da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas, visto a fábrica e demais prédios anexos se situarem em Vila Nova de Gaia, subsistindo ainda as ruínas da sucursal fabril na Pampilhosa do Botão.

Apesar de vulgarmente designado como o antigo depósito da Fábrica das Devesas, o conjunto edificado que nos propomos abordar nesta comunicação é, na verdade, mais complexo. Corresponde a três edifícios: um edifício maior, concebido para escritório, depósito de produtos, loja, salão de exposição e mostruário, que neste trabalho mencionaremos simplesmente como *o depósito*; outro edifício, que foi oficina de mármores, mas que possuía também valência de habitação no piso superior; e ainda uma casa que pertenceu a Feliciano Rodrigues da Rocha, um dos três sócios da Fábrica das Devesas. Esta casa situa-se na Rua José Falcão, imediatamente a sul do edifício do depósito, ao passo que a oficina de mármores se situa na Rua da Conceição, havendo um pátio comum a este edifício e ao do depósito, funcionando como rótula entre ambos (fig. 1).

Além da singularidade e do inegável impacto estético das fachadas e de partes dos interiores – sobretudo no edifício do depósito –, assume grande importância o todo do conjunto edificado que tratamos neste trabalho.

De facto, não é conhecido em Portugal qualquer outro edifício subsistente edificado de raiz para oficina de mármores, sobretudo com decoração cerâmica na fachada a evocar parcialmente a referida função. Esta fachada é singular em termos de risco arquitectónico, ostentando um relevo alegórico,

---

[1] Este trabalho tem como base uma ficha de inventário que elaborámos no âmbito do projecto "Repertório Fotográfico e Documental da Cerâmica Arquitectónica Portuguesa (2007-2011)", do Instituto de Promoción Cerámica (Castellón, Espanha), projecto esse que também coordenámos. A elaboração da referida ficha contou então com a colaboração de Rosário Salema de Carvalho, da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (Instituto de História da Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e ainda a revisão técnica de Maria Isabel Moura Ferreira, do Atelier de Conservação e Restauro de Azulejos da Câmara Municipal de Ovar. Todas as fotos actuais são do autor, que é Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto e Investigador Principal da linha "Heritage, Culture and Tourism" do CEPESE. Agradecimentos: Ana Margarida Portela Domingues, Arquivo Histórico Municipal do Porto, Casa-Museu Teixeira Lopes, Catarina Sousa Couto Soares, Centro Português de Fotografia, Emília Braga (neta de Feliciano Rodrigues da Rocha), Graciano Barbosa e Liliana Matilde Macedo.

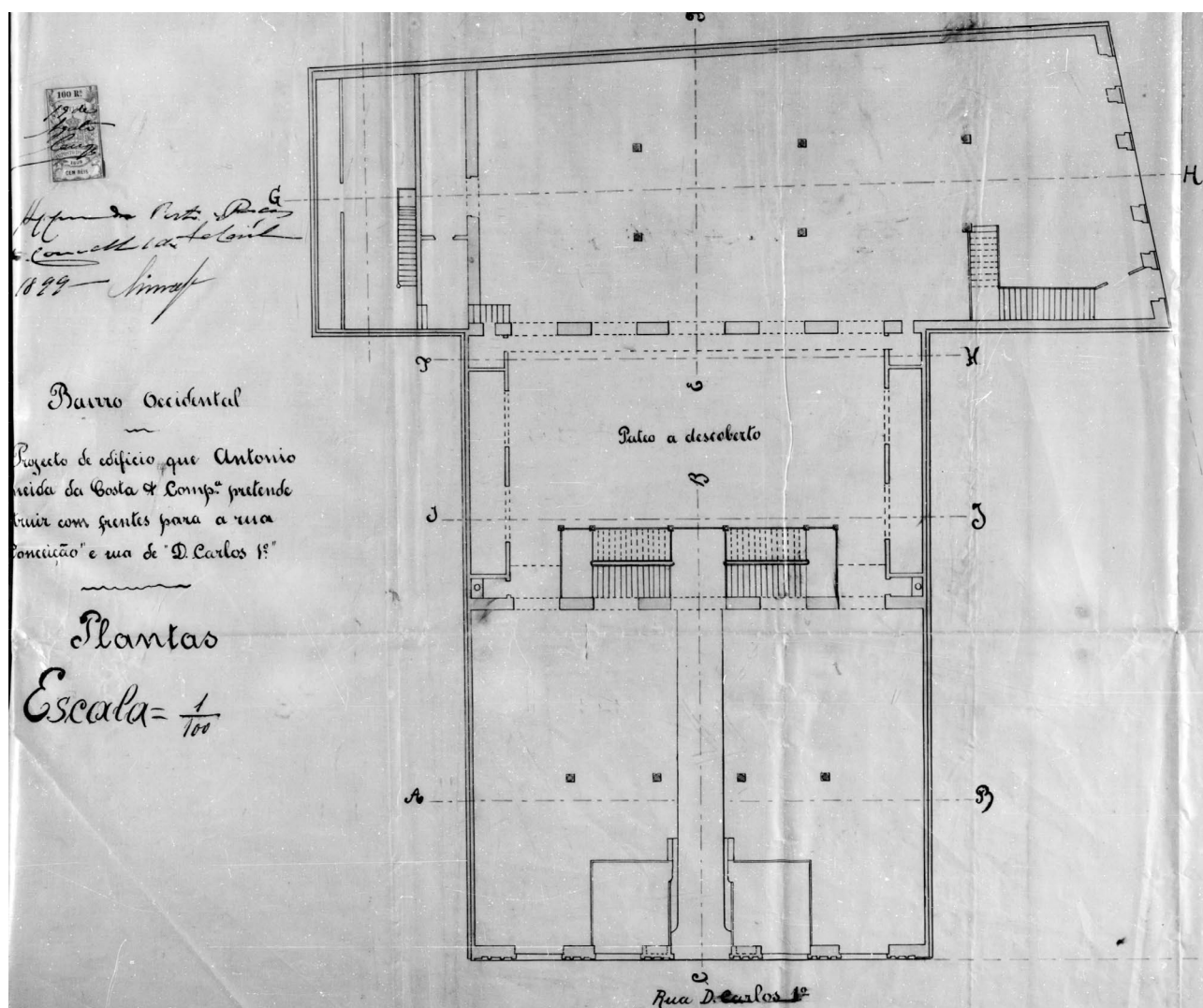



Fig. 1 – Detalhe de um projecto aprovado em Setembro de 1899, com a planta para os edifícios do depósito e da oficina de mármores, ao nível do piso térreo (A.H.M.P.).

diversos tipos de pedra mármore, ornamentos cerâmicos e painéis de azulejos figurativos de grande qualidade, propositadamente para aqui concebidos, tal como o foram as bandeiras e guardas em ferro fundido. O edifício terá sido delineado em 1899 e sabemos que já funcionava como oficina por volta de 1904[2].

Também não é conhecido em Portugal qualquer outro edifício subsistente, em enquadramento urbano, edificado de raiz para salão de exposições e depósito de artefactos cerâmicos, sobretudo tratando-se do edifício de escritório e venda daquela que foi a mais célebre e marcante fábrica portuguesa de artefactos cerâmicos para ornamentação de edifícios, à qual estiveram mais ou menos ligados praticamente todos os artistas das primeiras duas gerações dos Teixeira Lopes e de seus parentes próximos, assim como vários outros artistas da chamada "escola de escultura de Gaia"[3].

---

[2] QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, 1833-1900*. [S.l.: s.n.], 1997 (3 volumes policopiados). Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras do Porto, vol. 1, p. 67.

[3] PORTELA, Ana Margarida; QUEIROZ, Francisco – *A Fábrica das Devesas e o Património Industrial Cerâmico de Vila Nova de Gaia*. Famalicão: 2008 (separata de *Arqueologia Industrial*, 4ª Série, vol. IV, nº 1-2).

O interior deste edifício do depósito apresenta decoração cerâmica e de estuque propositadamente concebidas, de grande efeito plástico e originalidade. A respectiva fachada principal é seguramente uma das mais feéricas do país; numa linguagem revivalista mourisca que foi rara na época, sobretudo em enquadramento urbano, e com artefactos que presumivelmente não existem em mais nenhum lugar do mundo, sendo de destacar diversas peças de cerâmica arquitectónica com carácter experimental, nomeadamente na sacada central, em pilastras, e noutras partes; articulando-se com alguns revestimentos em pedra mármore, dado tratar-se de uma empresa cerâmica que também produzia cantarias e ferros artísticos, estando isso patente no portão propositadamente concebido e, já no interior, nas colunas de ferro do antigo salão de exposições. Estas colunas foram produzidas na secção de fundição da Fábrica das Devesas. Aliás, foram produzidos na fábrica praticamente todos os materiais usados na construção deste edifício, reforçando ainda mais a sua importância patrimonial. No interior do edifício do depósito, existem painéis de azulejaria figurativa altamente invulgares, dois dos quais são registos muito interessantes do próprio palacete do principal mentor e sócio da fábrica, António Almeida da Costa. Projectado em 1899 e provavelmente concluído em 1901[4], este edifício do depósito é paradigmático da excelência da produção azulejar portuguesa.

Ainda que comparativamente mais modesta, a fachada da casa de Feliciano Rodrigues da Rocha, situada logo a sul do edifício do depósito, apresenta também revestimento cerâmico, talvez produzido na Fábrica das Devesas. Uma fotogravura da *Photographia Universal*, datável de cerca de 1904 e publicada num catálogo da fábrica (fig. 2), permite perceber que, do lado sul do depósito, ainda não existia a actual fachada da casa de Feliciano Rodrigues da Rocha. Embora não tenhamos encontrado o projecto para a referida casa, podemos deduzir que o mesmo é alguns anos posterior ao do conjunto do depósito e oficina de mármores.

A fachada principal do depósito

A fachada principal do depósito é integralmente preenchida com artefactos cerâmicos, salvo o relevo alegórico que serve de frontispício e algumas guarnições em vários tons de cantaria. Ao nível da cerâmica, temos aqui azulejos de padrão, balaústres, colunas, capitéis, aduelas e outras placas de faiança para decoração arquitectónica e, em alguns casos, também com uma função estrutural – o que é muito raro em Portugal. O frontispício, situado no eixo da platibanda e da autoria de José Joaquim Teixeira Lopes, representa as artes industriais, repetindo-se este mesmo relevo na fachada da oficina de mármores e em outros edifícios da Fábrica das Devesas, construídos ou reformados nessa época.

A fachada do depósito é revestida por azulejos de padrão nos seus dois registos, delimitados por cercadura semi-relevada. Existem diversas outras peças em faiança a complementar estes azulejos. O padrão predominante, de módulo 2x2/1, desenvolve um centro e dois elementos de ligação. O centro é formado por circunferência de bordo castanho e preenchimento a azul, que circunscreve motivo hispano-mourisco de laçarias, envolto por pequenos elementos quadrilobados, em tons de castanho mas com contorno branco, devido ao semi-relevo que procura simular a técnica da aresta, própria dos azulejos originais em que estes se inspiraram. Um dos elementos de ligação apresenta quadrado sobre

---

[4] VASCONCELOS, Joaquim de – A cerâmica portuguesa e sua aplicação decorativa, 1907, pp. 3-37. *In* PROSTES, Pedro – *Indústria de cerâmica*. 2ª ed. Lisboa: Biblioteca de Instrução Profissional, Livraria Aillaud e Bertrand, pp. 39-247.

Fig. 2 – O edifício do depósito, por volta de 1904.

o vértice de contorno castanho e azul, inscrevendo, sobre fundo creme, florão recortado verde com núcleo circular azul e castanho. O outro elemento de ligação dispõe florão verde recortado, de núcleo castanho, a partir do qual se projectam ramagens azuis que contornam o centro. Estes azulejos, típicos

da Fábrica das Devesas e presentes no catálogo de 1910, sob o nº 61, embora hoje raros em fachadas, podem ser vistos, por exemplo, num espaldar junto à Fonte dos Passarinhos, no Palácio da Pena.

A cercadura do padrão predominante, na fachada do depósito, apresenta bordos verdes, dividindo-se a superfície em duas áreas. Uma, mais estreita, entre filetes verdes, desenvolve motivos de setas em tons intercalados de azul (mais largo) e castanho. A outra apresenta uma sequência de motivos vegetalistas estilizados (árvores), de contorno castanho e preenchimento azul.

Sob as janelas do piso térreo, observam-se painéis de azulejos monocromos, vidrados a azul claro, delimitados por cercadura com os cantos assinalados por azulejo saliente. A cercadura, de bordos castanhos e rosa avermelhados, desenvolve, alternadamente, dupla circunferência castanha (sendo pretos os pontos dentro desta circunferência) com perlado e preenchimento a laranja sobreposto por flor de pétalas azuis e núcleo preto e duas volutas a laranja e castanho, unidas por anel, do qual se projectam elementos vegetalistas em tons alternados de azul e rosa avermelhado. No canto, observa-se apenas o primeiro motivo descrito.

Refira-se que, por volta de 1904, nestes painéis de azulejos monocromos sob os vãos do piso térreo existiam alusões publicitárias. Do lado sul, podia ler-se: "*Cal, gesso, areia e cimento*" e "*Telhas modernas e diversas olarias*". Do lado norte, a resolução das imagens antigas que conhecemos não permite apurar o que lá se podia ler. De qualquer modo, a já mencionada fotogravura da *Photographia Universal* (fig. 2) permite perceber que, em letras metálicas, numa faixa de pedra lioz situada logo abaixo da sacada, e separando os registos inferior e superior da fachada, se lia "*Depósito das fábricas Cerâmica e de Fundição das Devezas e da Sucursal da Pampilhosa*". Na bandeira em ferro fundido da porta do depósito, lia-se ainda "*António Almeida da Costa & Ca.*". Nenhuma destas inscrições existe hoje, apesar de se notarem ainda as marcas dos orifícios onde se fixavam as letras metálicas.

Sob as janelas do andar nobre, observam-se placas relevadas, de formato rectangular, que desenvolvem uma sequência de arcos fechados inferiormente e determinando reservas em amarelo claro, as quais se destacam face às restantes tonalidades de castanho, rosa e laranja (fig. 3). Superiormente, um friso rosa é aberto por motivos quadrilobados a verde. Trata-se de peças originais, que não encontrámos em mais nenhum edifício em Portugal.

Também de carácter presumivelmente único são os azulejos, ou placas cerâmicas relevadas, que guarnecem os vãos do piso inferior. Peças inspiradas em modelos mouriscos, de elementos fitomórficos estilizados em tons de amarelo com contornos castanhos, sobre fundo bege, reforçam os arcos dos vãos com uma plasticidade notável, efeito amplificado pelo facto de não serem todas estas peças de tamanho igual, embora formando uma composição propositada e uniforme, em que os espaços entre vãos recebem duas pilastras constituídas por azulejos semi-relevados em castanho, unidas superiormente, e contendo entres elas mais placas cerâmicas de grande relevo, em tons de castanho, laranja e amarelo. Os contornos das guarnições dos vãos são também formados por placas cerâmicas semi-relevadas vidradas a castanho, de formato arredondado, e com dimensões diferentes.

As guarnições dos vãos do andar nobre são do mesmo género, de inspiração mourisca, embora com características algo diferentes. Coexistem peças de moldura com vidrado castanho, aduelas e aduelas de intradorso, algumas em arco mais fechado, na mesma cor, de aresta viva (no vão axial), e peças relevadas em dois tons de ocre com motivos fitomórficos estilizados, que intervalam com as peças vidradas a castanho-escuro. No vão axial da fachada, os contornos das guarnições são reforçados por peças mais pequenas, do género das maiores.

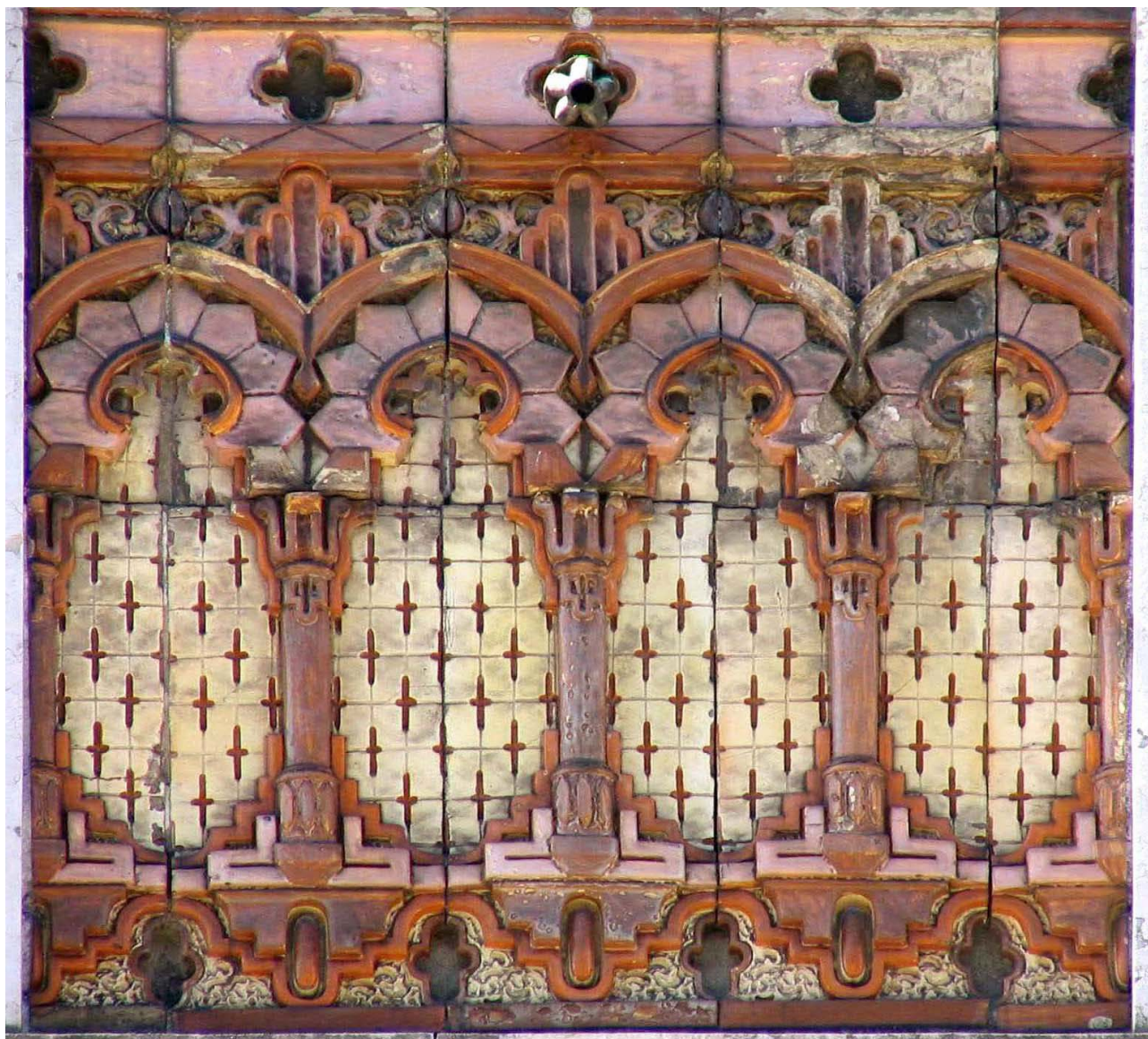



Fig. 3 – Detalhe decorativo no edifício do depósito.

Em todos os vãos do andar nobre, os umbrais são pontuados por invulgares meias-colunas marmoreadas em tons de negro, castanho, branco e laranja, com capitéis vidrados a negro e de inspiração mourisca.

O vão axial abre para uma notável sacada, cujos balaústres, e demais peças de guarnição da guarda, são em faiança, profundamente relevados e reforçando a inspiração mourisca, alternando motivos geométricos com fitomórficos estilizados, predominando os tons de branco, laranja, castanho e, em zonas mais reentrantes, também o verde-escuro (fig. 4).

Na platibanda, podemos ver azulejos relevados, igualmente de inspiração mourisca, em tons de castanho, rosa, preto e amarelo. Os arabescos sobre a platibanda talvez sejam em terracota, tal como o são os três remates da platibanda, também de inspiração mourisca, reforçando o carácter único e exótico desta fachada. Contudo, em vez destes remates, o projecto inicial previa três figuras alegóricas (fig. 5). Supomos que fossem: o Comércio, sobre o cunhal norte; a Indústria, sobre o cunhal sul; e o Progresso, no eixo. A fotografia desta fachada que foi incluída no catálogo fabril de 1910 mostra duas estátuas alegóricas, sim, mas expostas na sacada, presumivelmente sobre pedestais em meia coluna

Fig. 4 – Sacada da fachada do depósito, vista de uma das janelas.

(de algum dos vários modelos produzidos pela fábrica), ladeando uma outra peça, no que se pode considerar um transbordar para o exterior da função de mostruário do salão nobre.

Anteriormente, o depósito geral e escritório situavam-se na Rua do Laranjal, nº 169-175, no mesmo edifício onde se encontrava a oficina de mármores, fundada algumas décadas antes por António Almeida da Costa. Não temos imagens deste edifício anterior, até porque a rua já há muitas décadas que não existe. Porém, é de supor que fosse um prédio em banda, sem grandes condições para assumir a função de depósito, salão de exposições e escritório daquela que era, então, a maior fábrica do país na área da cerâmica decorativa para aplicação arquitectónica. Aliás, em 1898, a Fábrica das Devesas

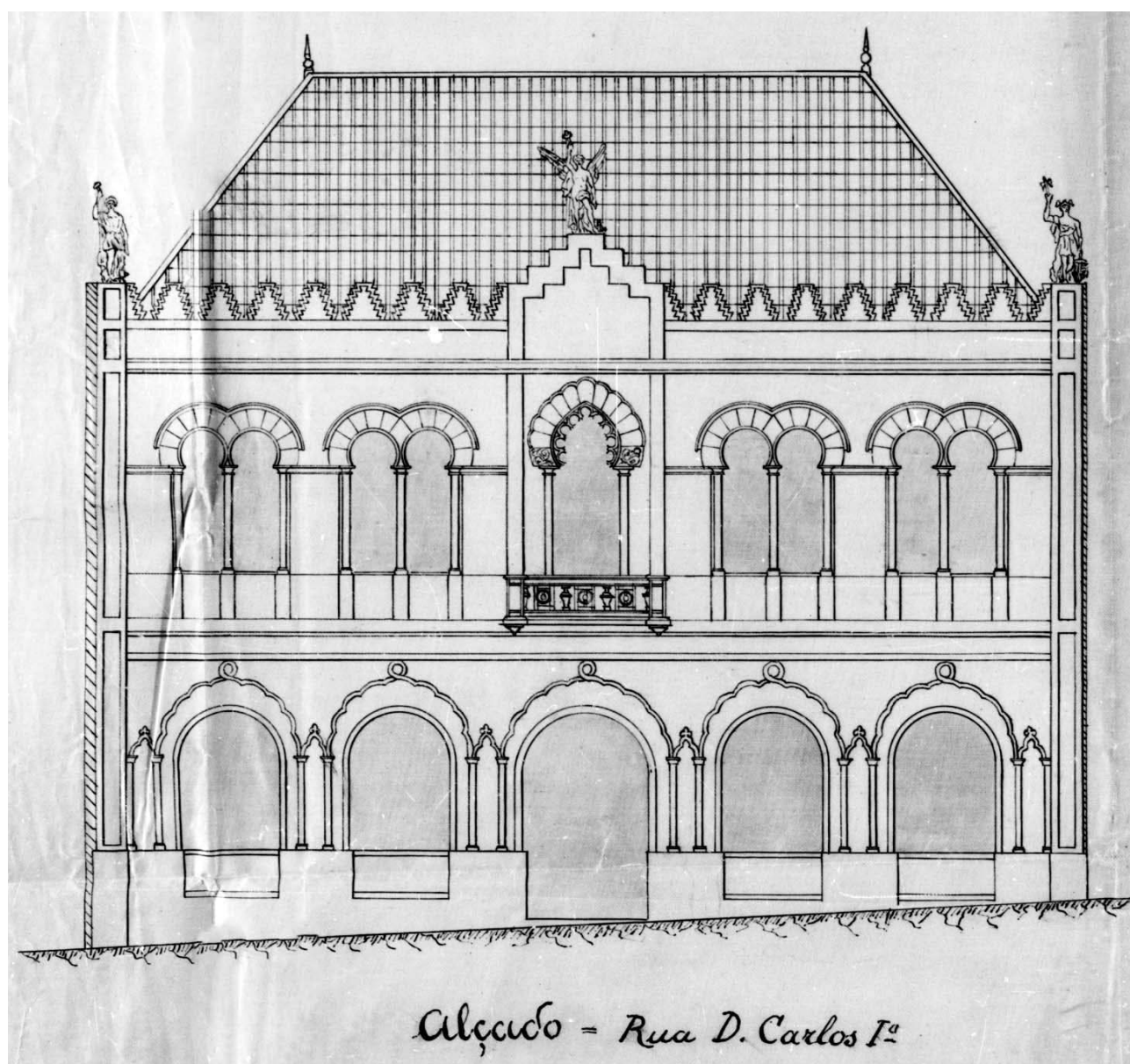



Fig. 5 – Detalhe de um projecto aprovado em Setembro de 1899, com o alçado para o edifício do depósito (A.H.M.P.).

tinha um agente na Foz do Douro, Manuel de Oliveira & Ca., na Rua Nossa Senhora da Luz, nº 124-126, com armazém de materiais de construção, mas onde também se vendiam vernizes, brochas e pincéis, vidros e outros materiais não fornecidos pela empresa cerâmica liderada por António Almeida da Costa.

Atendendo ao facto do projecto para o novo depósito e oficina de mármores ter sido aprovado em 1899, supomos que a ornamentação cerâmica foi concebida por volta de 1900, provavelmente por José Joaquim Teixeira Lopes, ou por algum artista sob sua orientação, não sendo de excluir a hipótese de António Almeida da Costa ter determinado a opção pelo gosto mourisco neste edifício, atendendo ao facto de, sensivelmente na mesma época, ter mandado fazer um palacete para si, em Vila Nova de Gaia, também no mesmo gosto[5]. Quanto a Feliciano Rodrigues da Rocha, a tradição oral familiar atribui-lhe a responsabilidade pelo projecto do edifício do depósito. Porém, não temos qualquer

[5] QUEIROZ, Francisco; SOARES, Catarina Sousa Couto – O palacete de António Almeida da Costa. *In Actas do IV Congresso Internacional "A Casa Nobre: Um Património para o Futuro"* (Arcos de Valdevez, 27-29 de Novembro de 2014), no prelo.

indício evidente que o comprove, até porque a casa onde depois terá chegado a residir, contígua ao depósito, não apresenta qualquer gosto mourisco na sua fachada principal. É certo que a sua função habitacional, em banda, e ao lado de um edifício ligado à empresa da qual Feliciano Rodrigues da Rocha foi sócio durante muitos anos, e que deveria ressaltar dos demais edifícios, pode ter inibido o recurso a revivalismos mais extravagantes na fachada principal da dita casa. Mesmo assim, em Vila Nova de Gaia, outros edifícios de habitação, em banda, construídos nesta época e ligados à Fábrica das Devesas assumiram também o formulário mourisco. Por outro lado, a própria tradição oral é divergente, pois diz-se também que "*Teixeira Lopes* [pai] *se inspirou numa viagem a Marrocos para a elaboração dos azulejos que revestem a fachada*"[6].

O luxo e o exotismo são intencionais. Porém, por falta de espaço, não podemos aqui dissertar sobre tudo o que terá levado à opção pelo revivalismo mourisco, na fachada do depósito. Tal estética foi rara em Portugal, e mais rara ainda num registo tão assumido, apesar da fachada do depósito – se nos abstrairmos da sua decoração efusiva – apresentar linhas arquitectónicas cujas evocações mudéjares são relativamente discretas. Nisto, e também na questão dos materiais utilizados, a fachada do depósito distancia-se claramente de exemplos portugueses anteriores, como o pavilhão da Quinta do Relógio, em Sintra (de meados do século XIX), ou os palacetes lisboetas de José Ribeiro da Cunha (erguido na segunda metade da década de 1870) e de Eduardo Conceição e Silva (cerca de dez anos anterior ao edifício portuense de que nos ocupamos)[7].

De acordo com os padrões de gosto do período romântico, o orientalismo, como opção arquitectónica, era de difícil adequação ao formalismo de um contexto urbano com fachadas em banda. Assim, a pouca arquitectura de feição neomourisca existente em Portugal tende a enquadrar-se numa reinterpretação fragmentada de elementos decorativos da arquitectura mudéjar do sul de Espanha, elementos esses colhidos através de diversas vias, desde as gravuras (não necessariamente de produção espanhola) às viagens. Aliás, quer em Portugal, quer em Espanha, a arquitectura marcadamente neomourisca emergiu mais facilmente em edifícios singulares, destacados do contexto das fachadas em banda, fossem templos (sinagogas, e mesmo igrejas de culto cristão), palacetes de burgueses enriquecidos, balneários e pavilhões de recreio, mirantes[8] (QUEIROZ, 2002), acrescentos que não fossem facilmente visíveis da rua (águas-furtadas, reformulações de alçados voltados para os logradouros, etc.), praças de touros, edifícios industriais, arquitectura efémera – como o célebre pavilhão espanhol da Exposição Universal de Paris, em 1878 – e estações ferroviárias como a de Huelva, dos finais da década de 1880, ou ainda a de Sevilha, projectada pelo engenheiro português José Santos Silva, a qual data

[6] CORDEIRO, José Manuel Lopes – As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (séculos XIX-XX). *In Azulejos no Porto*, Catálogo da exposição temporária realizada no Mercado Ferreira Borges, entre 10 de Outubro de 1996 e 5 de Janeiro de 1997. Organização da Divisão de Património Cultural. Porto: Edições ASA, 1996.

[7] Segundo Regina Anacleto, o neomourisco em Portugal assume características próprias, ficando "*a meio caminho entre a feição exótica*" que detinha na Europa e o "*nacionalismo Espanhol*", até porque, "*na arquitectura nacional, existem elementos decorativos importados da arte muçulmana*". A autora refere que a reinterpretação arquitectónica da estética oriental começou a sentir-se pela primeira vez, em Portugal, no Palácio da Pena, à volta de 1840 (ANACLETO, 1994: 70-72).

[8] QUEIROZ, Francisco – Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória. [S.l.: s.n.], 2002. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2 volumes em 3 tomos policopiados.

precisamente da mesma época do edifício do depósito da Fábrica das Devesas. Pedro Navascués associa, e bem, o formulário neomourisco à materialização de uma arquitectura decorativa em tijolo maciço, típica do último quartel do século XIX[9]. Porém, a fachada do depósito da Fábrica de Cerâmica das Devesas destaca-se de todos estes exemplos e, ainda que se possa enquadrar nas tipologias dos edifícios industriais e da arquitectura decorativa em tijolo maciço, é de notar que os artefactos aqui usados foram produzidos na própria fábrica e destinaram-se precisamente a ocultar os elementos construtivos, com soluções singulares, que não poderiam ser repetidas em nenhum outro edifício. Note-se que o projecto de 1899, abarcando os edifícios do depósito e da oficina de mármores, foi apresentado à Câmara do Porto no pressuposto genérico de que seria destinado a um depósito de madeiras, o que é curioso, pois a Fábrica das Devesas fornecia muitos tipos de materiais de construção, mas geralmente não conferia ornato a madeiras. O requerente foi a sociedade António Almeida da Costa & Ca., tendo sido António da Silva Moreira o técnico que se responsabilizou pela obra. A licença data de 1 de Setembro de 1899.

A propósito da fachada principal do depósito geral da Fábrica de Cerâmica das Devesas, que o ceramógrafo José Queiroz considerava uma "*magnífica installação própria*"[10], Joaquim de Vasconcelos referiu tratar-se de "*um mostruário de azulejos de relevo, policromos, em todas as dimensões e aplicações, em que predomina o estilo árabe e moçárabe e se nota grande perícia decorativa e 'savoir faire' técnico*", acrescentando: "*é sobretudo um mostruário de azulejos e de grandes placas decorativas de estilo árabe, sendo estas últimas uma novidade de efeito brilhante e de dimensões desusadas. Toda a frente da Rua D. Carlos* [actual Rua José Falcão] *é uma completa combinação cerâmica, pois apenas nas portas e janelas há um revestimento de mármore branco e tabuleiro de mármore preto raiado, rematando as linhas extremas, em toda a altura da vasta casa*"[11].

Joaquim de Vasconcelos concluiu, já na época, aquilo que hoje nos parece também evidente: as "*mil variedades de peças em material refractário de primeira ordem, que estão aplicados nos edifícios da vasta fábrica, nas dependências dela, em numerosas habitações económicas para operários, que a rodeiam e até na actual residência do dono, um palacete acastelado de pitoresco aspecto – atestam que não há problema constructivo ou decorativo que a fábrica das Devezas não seja capaz de resolver com o barro*"[12]. Este célebre ceramógrafo considerava a "*casa-depósito da Rua de D. Carlos*" como um dos dois únicos edifícios da sua época em que fora tentada "*a grande construção cerâmica*". O outro, segundo ele, era o palacete do Visconde de Sacavém, na Rua do Sacramento, em Lisboa, datado de 1897-1899[13]. Porém, acrescentamos que este edifício não se posiciona em banda, não apresenta

---

9 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro – Fundamentos da Arquitectura neomedieval. *In* AA. VV. – *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*. Lisboa: I.P.P.A.R., Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 29, 40-41.

10 QUEIROZ, José – *Cerâmica portuguesa e outros estudos* [1907]. Organização, apresentação, notas e adenda iconográfica de José Manuel Garcia e Orlando da Rocha Pinto. 3ª ed. Lisboa: Presença, 1987.

11 VASCONCELOS, Joaquim de – A cerâmica portuguesa e sua aplicação decorativa, 1907, pp. 3-37. *In* PROSTES, Pedro – *Indústria de cerâmica*. 2ª ed. Lisboa: Biblioteca de Instrução Profissional, Livraria Aillaud e Bertrand, pp. 39-247.

12 IDEM, *Ibidem*.

13 IDEM, *Ibidem*.

estética neomourisca e não é tão impressivo. Ainda assim, ambos os edifícios partilham um carácter experimental e irrepetível, na sua ornamentação cerâmica.

A fachada da oficina de mármores

Já relativamente à fachada principal da oficina de mármores, "*coberta de azulejo liso, pintado a azul e amarelo, em arabesco de 'estilo barroco'*", Joaquim de Vasconcelos entendia ser "*desigual no desenho e na pintura*", não condizendo "*na execução com a outra* [fachada, a do depósito], *de fabrico perfeito e de belo aspecto*"[14]. Apesar disso, nesta fachada da oficina de mármores, voltada para a Rua da Conceição, o programa decorativo é invulgar para a época. Os azulejos encontram-se desde o embasamento até à cornija, com excepção dos cunhais, pilastras, frisos, frontão e guarnições de vãos, que são em cantaria. Existe ainda uma barra de arquitrave, com padrão policromo. A mansarda recuada apresenta também revestimento de azulejos de padrão. Trata-se de uma obra de ornamentação cerâmica datável de c. 1900-1902.

Ao nível do primeiro registo, o revestimento azulejar é figurativo, ao passo que o segundo registo é dominado por simulações arquitectónicas que nobilitam os vãos e imitam elementos de cantaria (fig. 6).

Assim, nos estreitos panos de parede entre os vãos do piso térreo, encontramos painéis rectangulares com azulejos pintados a azul sobre fundo branco. Cada um dos painéis dos flancos representa, sobre o que parecem ser nuvens, uma figura feminina parcialmente despida, com grinalda de flores na sua fronte. A do painel do lado esquerdo, envolta por panejamento que cai atrás de si, tapando as pernas, exibe longos cabelos e tem, sobre a testa, uma estrela. Mais acima, são visíveis troncos de árvores com folhagens. A do painel do lado direito é também envolta por panejamento, este decorado com estrelas, cobrindo-a da cintura para baixo, o qual é erguido com os braços, acima da cabeça. Mais acima, é visível o tronco de uma árvore com um mocho pousado.

Os três painéis centrais apresentam vasos, a partir dos quais se projectam figuras diversas. Um deles, mais à esquerda, exibe folhagem a cair sobre o próprio vaso, e outra que se eleva. Acima, observa-se uma aranha de grandes dimensões. Uma criança, despida, em pé sobre enrolamentos vegetalistas, tenta defender-se da aranha com um espigão. No remate dos enrolamentos vegetalistas, surgem duas aves afrontadas.

O painel do centro apresenta folhagem sobre o próprio vaso e, mais atrás, é visível o tronco de uma árvore, havendo, num dos ramos, um fauno sentado segurando uma tela com um retrato, para o qual aponta.

O painel mais à direita exibe outro vaso, a partir do qual se projectam enrolamentos vegetalistas que terminam em duas figuras femininas enquadrando, ao centro, uma outra que eleva sobre a cabeça um festão de flores. Sobre este, são ainda visíveis duas aves com os bicos unidos, por entre ramagens e fitas.

Estes painéis são claramente de filiação Arte Nova, sendo isso notório pelo tipo de pincelada livre, por alguns dos motivos e pela sensualidade das figuras femininas. Note-se que, a esta fachada, falta um painel, atendendo à obliteração de um pano de parede do lado esquerdo, resultado da transformação dos dois vãos, deste lado, num só vão (fig. 7). Esta alteração pode ter sido feita para permitir a

---

[14] IDEM, *Ibidem*.

Fig. 6 – Fachada da antiga oficina de mármores.

existência de uma garagem, mas não sabemos se foi empreendida ainda quando o edifício pertencia à Fábrica das Devesas. Seguramente que foi uma transformação posterior a 1910.

O desenho para a fachada da oficina submetido à aprovação da Câmara do Porto não inclui estes painéis, mas o mesmo também sucede com o desenho para a fachada do depósito. Era habitual, na época, a omissão de detalhes decorativos (fig. 8). Contudo, há detalhes deste desenho para a fachada da oficina que não foram seguidos. Por exemplo: o frontispício com o relevo alegórico não consta do projecto tal como foi construído.

Fig. 7 – A oficina de mármores, de acordo com o catálogo publicado em 1910.

No registo superior da fachada da oficina de mármores, os vãos laterais apresentam, sob o peitoril, simulação de balaustrada, com os interstícios pintados de marmoreados, de forma a sugerir profundidade e destacamento dos balaústres. Em redor dos vãos, de remate semicircular, dispõem-se volutas e enrolamentos de folhagem, que terminam, superiormente, em motivos e centros diferenciados. Assim, no pano da esquerda, sobre o arco da primeira janela vemos volutas e *espagnolette* de longos cabelos que se prolongam lateralmente, ao passo que sobre a segunda janela existe um busto de perfil, com coroa de louros, rodeado por livros, uma palma e cartelas a complementar as volutas. No pano da direita, simétrico em relação ao anterior, sobre o arco da primeira janela vemos outro busto de perfil, por entre livros, pincéis e uma paleta. Trata-se, certamente, de uma evocação de Minerva, deusa da Sabedoria e das Artes, que assim faz correspondência com a figura anteriormente mencionada, que parece ser uma alegoria à Literatura. Neste caso, as volutas laterais foram substituídas por animais

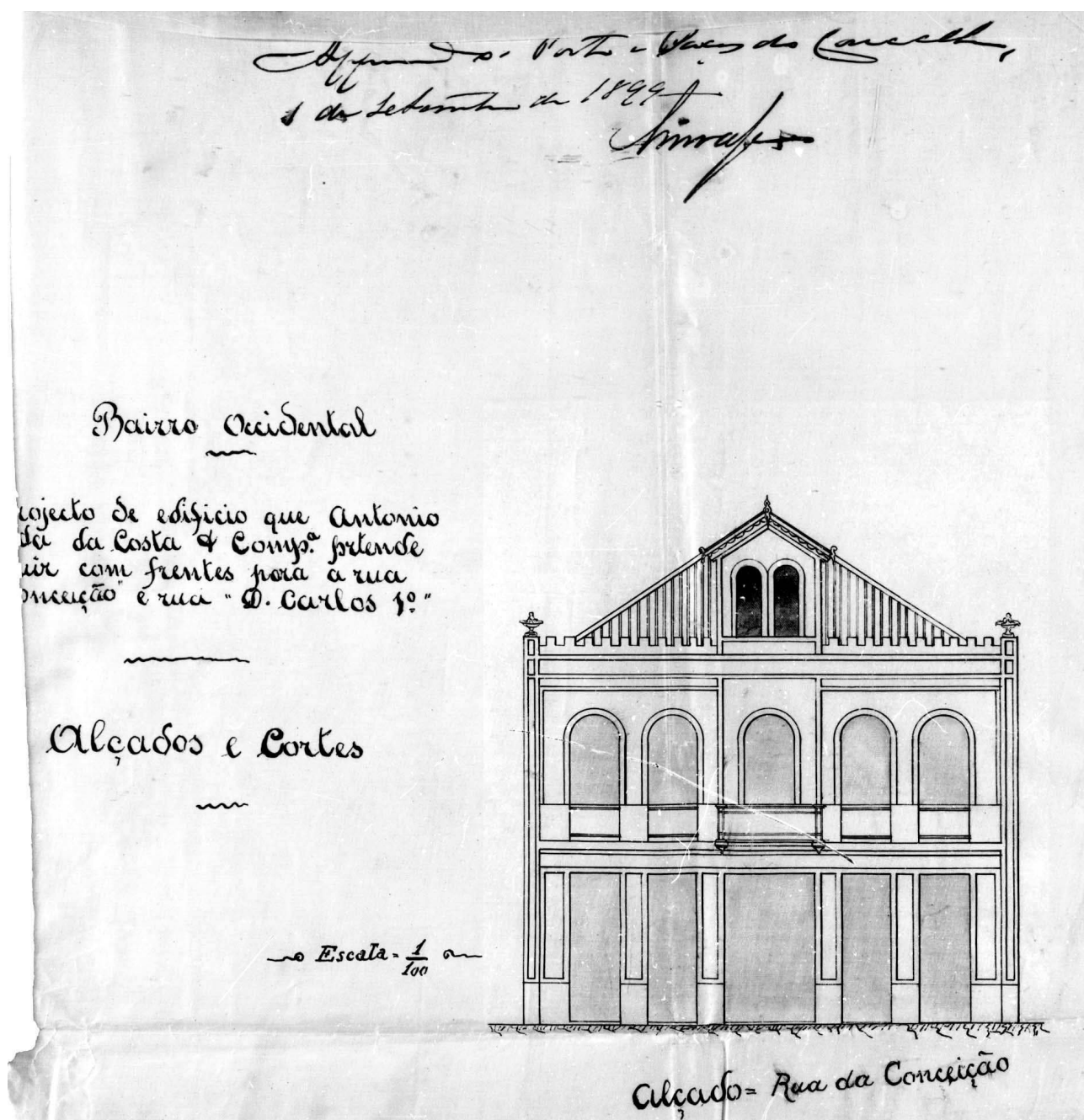



Fig. 8 – Detalhe de um projecto aprovado em Setembro de 1899, com o alçado principal do edifício da oficina de mármores (A.H.M.P.).

fantásticos. A última janela do pano da direita apresenta ornamentação semelhante à da primeira do lado oposto da fachada.

No pano central, com sacada em lioz e grade em ferro fundido, o arco do vão é também orlado e sobrepujado por azulejos a imitar marmoreado, surgindo ainda folhagens, cartelas e um remate simulando frontão interrompido à maneira barroca, ao centro do qual dois meninos brincam com um vaso – alusão às artes cerâmicas.

A barra de arquitrave, de bordos castanhos, desenvolve continuamente arcos trilobados castanhos assentes sobre colunas azuis. No interior, preenchido a laranja mais escuro, observa-se motivo vegetalista estilizado a creme, envolto por perlado laranja. No exterior, em cima, o fundo é preenchido a verde

e, no eixo de cada pilastra, surge uma flor de pétalas alaranjadas intercaladas por contas castanhas, com núcleo circular castanho.

Os azulejos das águas-furtadas, de cariz geométrico, apresentam uma malha de alternâncias entre quadrados sobre o vértice azuis, com os cantos assinalados a castanho e interior com quadrado do mesmo tom; e quadrados sobre o vértice de fundo branco preenchidos por flor castanha, envolvida por quatro trifólios. Estes azulejos são já de catálogo.

Nesta fachada, existem ainda azulejos de bordos azuis com uma linha creme e preenchimento a castanho (vidrados a bege e tendo, sobre este vidrado, estampilhadas as cores azul e castanha) a decorar os merlões em argamassa da platibanda e, ainda, a decorar a própria platibanda, assim como um globo em terracota (com engobe), na extremidade. O remate do eixo da fachada já não existe e era uma peça do catálogo da Fábrica das Devesas, com urna de cerâmica sobre a qual se dispunham dois meninos. Baseamo-nos na fotografia da Fig. 7, que nos mostra ter havido uma inscrição em letras metálicas, do género da que existiu na fachada principal do edifício do depósito, e na mesma posição, onde se lia "*Depósito da Fábrica das Devezas e Officina de Mármores*". É possível que a menção à firma também existisse na bandeira da porta axial da fachada. Assim o sugere a mencionada fotografia, cuja baixa resolução não permite tirar conclusões seguras.

O interior do edifício do depósito

No grande salão do andar nobre do depósito, sob as janelas que abrem para a rua, foram aplicados pares de painéis figurativos e um rodapé de azulejos vidrados a castanho.

Um dos painéis, em tons de castanho manganês, representa uma cena árabe de interiores, com cinco mulheres, possivelmente um harém. Aquela em primeiro plano, reclinada, encontra-se de costas para o observador. À esquerda, duas outras tocam instrumentos musicais. Uma quarta debruça-se sobre uma pequena peça de mobiliário, segurando uma pluma. A última, à direita, parece abanar também uma pluma. O painel seguinte é dominado pela imagem de um rapto, com a figura masculina a cavalo, agarrando a mulher, esbracejante.

No par de janelas seguinte, os painéis são a azul e branco, mas mantêm-se os temas árabes. O painel da esquerda representa dois barcos, ambos cheios de homens e camelos, vislumbrando-se mais homens na margem. O painel da direita exibe uma cena de interiores, sendo visíveis, em primeiro plano, quatro homens sentados no chão, a ler: três à esquerda e um à direita. Mais atrás, percebe-se a presença de outras figuras masculinas, também a ler.

Sob outra janela, e pintados a azul sobre fundo branco, temos dois outros painéis de temas árabes (fig. 9). Num, em ambiente urbano, representa-se um homem semi-desnudo a gesticular e a dirigir-se a muitas figuras em pé e sentadas, que o observam. Em primeiro plano, junto a este, está outra figura, agachada. Segue-se outro painel, no meio de tendas, com uma mulher sentada, um homem de pé, armado e com chapéu, e uma outra figura feminina mais atrás, segurando bilhas.

Fig. 9 – Dois dos painéis do salão nobre do depósito.

Todos estes painéis de azulejos, com temas exóticos e apropriados ao gosto arquitectónico do edifício, são raros no contexto português e internacional, atendendo à época em que foram pintados e à sua função. Claramente reforçam o efeito de deslumbre que se pretendia obter junto de todos os que visitavam o salão.

Mais raros ainda são os últimos painéis figurativos do salão nobre do depósito, pintados a manganês. Representam duas perspectivas de um mesmo edifício, de cariz neo-árabe, precisamente o palacete do principal proprietário da Fábrica de Cerâmica das Devesas: António Almeida da Costa[15].

Quer no salão grande do andar nobre, quer nas duas salas que ladeiam a entrada principal, no piso térreo, observa-se ainda uma cercadura relevada em azulejo, de bordos a azul e creme, desenvolvendo continuamente linhas perladas, a laranja e castanho, enroladas e entrelaçadas, terminando em folhagem castanha e unindo-se à seguinte através de anel azul, resultando numa reserva com conta azul ao centro. Sobre a cercadura, foi aplicado um friso também relevado, de bordos laranja e azul, desenvolvendo arcos polilobados abertos em fundo rosa, intercalando com conta azul, e preenchidos por motivo vegetalista castanho. Estas cercaduras servem de guarnição aos vãos e, no caso do salão nobre, também guarnecem o único armário-vitrina de grandes dimensões que ainda resta, embora parcialmente, pois os remates em arco já foram substituídos. Terão existido quatro armários-vitrina a toda a altura do salão também de gosto neo-árabe e, em conjunto, certamente que concorriam bastante para o aspecto deslumbrante deste espaço. No armário-vitrina subsistente, situado na parede norte, os vários tipos de azulejos relevados terão sido pintados com monocromia, quando o edifício deixou de pertencer à Fábrica das Devesas, de modo a que os funcionários não se distraíssem com

[15] QUEIROZ, Francisco; SOARES, Catarina Sousa Couto – O palacete de António Almeida da Costa. *In Actas do IV Congresso Internacional "A Casa Nobre: Um Património para o Futuro"* (Arcos de Valdevez, 27-29 de Novembro de 2014), no prelo.

a decoração feérica[16]. É possível que outros aspectos decorativos deste salão tenham sido também pintados com monocromia, ou até mesmo retirados, pelo mesmo motivo.

Refira-se que a área de exposição se prolongava do salão para o sótão, este iluminado por duas pequenas águas-furtadas, voltadas a nascente e a poente. O acesso ao sótão fazia-se por uma escadaria em caracol, escondida do salão por um corpo em *bay-window* com três portas, situado ao centro da parede sul, embora o projecto não contemplasse esta *bay-window*, mas sim três portas perfeitamente alinhadas, correspondendo a três compartimentos diferentes, sendo o da escadaria o central. As três portas possuíam bandeiras com o recorte de arcos em ferradura (fig. 10).

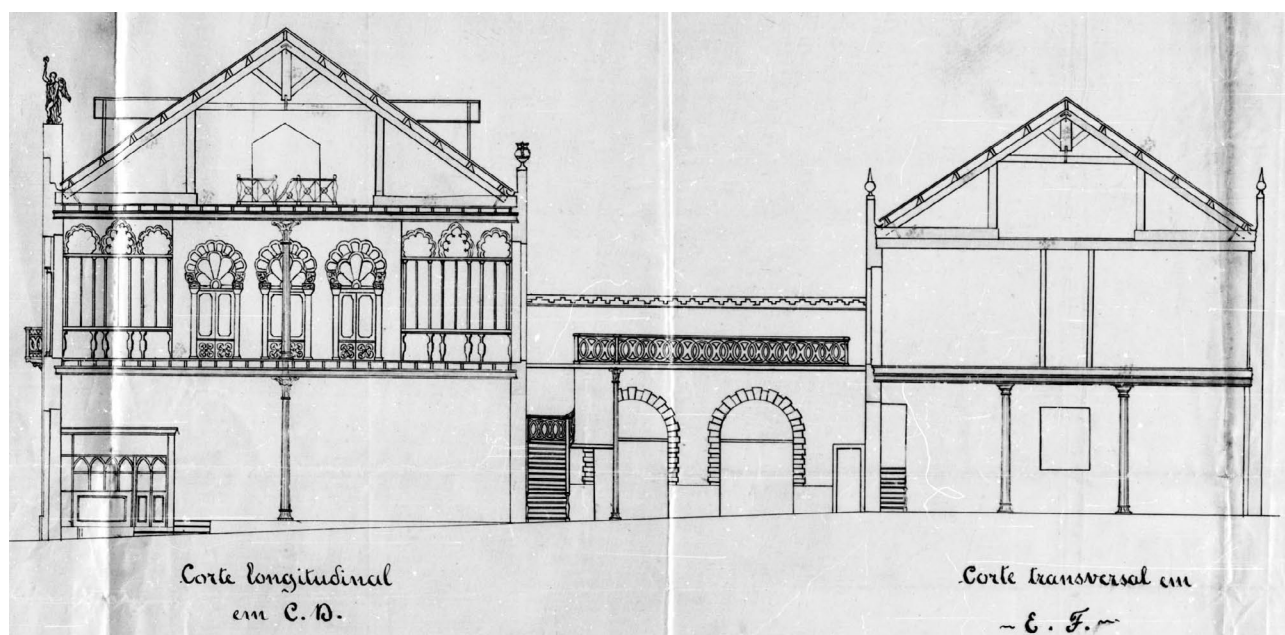



Fig. 10 – Detalhe de um projecto aprovado em Setembro de 1899, com o corte dos edifícios do depósito e da oficina de mármores (A.H.M.P.).

No sótão do edifício do depósito subsistem alguns silhares de azulejos de um só padrão, sobre rodapé de azulejos vidrados a castanho, rematados por cercadura policroma. Este padrão, de módulo 2x2/1, desenvolve um centro e um elemento de ligação. O centro é formado por círculo creme de contorno laranja, circunscrevendo segmentos castanhos e laranja rematados por conta verde, dispostos radialmente a partir de centro verde. O elemento de ligação é um florão branco recortado (estampilhado a preto), com núcleo circular laranja, disposto num quadrado sobre o vértice de lados curvos que resulta das tangentes dos círculos. A cercadura, de bordos azuis, apresenta linhas negras e amarelas e uma sucessão de hexágonos inferiormente interrompidos, a negro com fundo laranja, inscrevendo composição vegetalista e floral a negro e azul. O negativo desta forma projecta uma flor em quadrilóbulo, de pé negro. Todos estes azulejos terão sido aqui colocados por volta de 1900-1901.

[16] DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *António Almeida da Costa e a Fábrica de Cerâmica das Devesas. Antecedentes, fundação e maturação de um complexo de artes industriais (1858-1888)*. [S.l.: s.n.], 2003, (2 vols. policopiados). Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

O interior da habitação sobre a oficina de mármores

O carácter esplendoroso de todo o piso superior do edifício do depósito contrasta com a decoração mais pragmática do piso superior da oficina de mármores, ainda que este tenha recebido alguma decoração.

Assim, no recebimento que conduz ao piso situado sobre a oficina, as paredes apresentam silhar de azulejos de padrão e cercadura, semi-relevados, com inspiração hispano-mourisca. O padrão apresenta motivo quadrilobado azul a ocupar a superfície do azulejo. Inscreve elemento vegetalista verde com núcleo circular castanho e azul. Da união dos lóbulos, projecta-se, na diagonal, um elemento vegetalista de três folhas, a verde, com núcleo castanho. A cercadura, de bordos azuis, castanhos e verdes, desenvolve continuamente um motivo alongado, de remates em V e lados com semicírculo, em tons de azul. Para além desta, observa-se ainda uma outra cercadura, com bordos verdes e a superfície dividida em duas áreas. Uma, mais estreita, entre filetes verdes, desenvolve motivos de setas em tons intercalados de azul e castanho. A outra apresenta uma sequência de motivos vegetalistas estilizados (árvores), intercalando os mesmos tons.

Na escadaria propriamente dita, a qual não apresenta particular aparato e confina com a extremidade poente do edifício (ao contrário do que estava previsto no projecto de 1899, e que era o seu posicionamento na extremidade oposta), vemos hoje aplicados sobretudo dois padrões de revestimento azulejar. Um dos padrões, que surge em maior número, desenvolve flor de oito pétalas de contorno laranja, inscrevendo novo motivo floral em vários tons de azul, com pétalas centrais a rosa avermelhado. Em quatro pétalas da flor laranja, entrelaçam-se linhas enroladas castanhas que, em aplicação, formariam uma reserva. O outro padrão, que preenche apenas algumas zonas, é de cariz mais geométrico. Desenha estrela de oito pontas circunscrevendo florão de pétalas azuis e brancas e núcleo laranja. Das pontas verticais e horizontais da estrela, projectam-se hexágonos de contorno castanho, intersectados por octógonos dispostos na horizontal e na vertical, formando uma cruz com centro em quadrado sobre o vértice, preenchido por arabescos azuis mais escuros do que aqueles que ocupam as restantes áreas desta malha. Em aplicação, prevalecem as formas hexagonais com florão, a par de cruzes seccionadas e grandes quadrados sobre o vértice com os cantos chanfrados e os lados em V.

Ambos os padrões são delimitados, superior e inferiormente, por cercadura de duplo bordo castanho, entre o qual se desenvolve uma sequência de linhas azuis e castanhas determinando hexágonos. A cercadura exibe enrolamentos castanhos de remate bifurcado, decorados por motivo vegetalista a azul. O pavimento do recebimento, em mosaico hidráulico, é muito simples, de padrão geométrico, com triângulos em xadrez. Quer o mosaico, quer os supramencionados azulejos terão sido aqui colocados por volta de 1900-1901. Porém, nesta escadaria, pontuam alguns azulejos de outros padrões, provavelmente sobras da produção da Fábrica das Devesas.

O pátio

No pátio que articula os edifícios da oficina e do depósito, nos respectivos telhados e no interior da oficina (ou seja, no piso térreo do edifício da oficina), pontua também a ornamentação cerâmica. Há

azulejos aplicados como guarnição de alguns vãos (dois deles, interiores) e em silhar baixo na fachada posterior da oficina de cantarias, assim como nos merlões da platibanda desta fachada.

Há ainda arabescos, espigões e outros artefactos decorativos no telhado do edifício do depósito. Os artefactos para balaustrada encontram-se em toda a volta do pátio, ao nível do piso superior, e há ainda remates de platibanda visíveis na fachada posterior da oficina de cantarias. Todos estes artefactos datarão, muito possivelmente, dos três primeiros anos do século XX.

Embora, no pátio, a ornamentação cerâmica subsistente não seja massiva, ela pauta-se por composições pouco vulgares e que bem demonstram a versatilidade da produção da Fábrica das Devesas.

Assim, na fachada posterior da antiga oficina de mármores (oficina essa que delimita o pátio a poente), observa-se um silhar baixo de azulejos monocromos, vidrados a castanho, sendo os vãos envolvidos por barra de cariz geométrico, em tons de laranja, castanho, preto e branco, em duas faixas. A primeira faixa desenvolve rectângulos intercalados por círculos castanhos, laranjas e pretos. Os primeiros apresentam outros rectângulos concêntricos, o último dos quais com dois quadrados sobre o vértice seccionado por triângulos de cores alternadas, em laranja e creme. A segunda faixa exibe linha em V e outra com motivos rectilíneos desenhando SS intercalados por conta preta. Estes motivos repetem-se na guarnição dos vãos do piso térreo, apenas com variações em casos pontuais, como acontece no óculo que encima a porta de uma das antigas retretes, limitado à faixa de rectângulos e circunferências.

Na platibanda e ainda no remate dos balaústres rectilíneos, observa-se a aplicação de uma fiada de azulejos de cercadura, de bordos azuis, com uma linha creme e preenchimento a castanho. Este género de azulejo funciona também como guarnição de vãos. Existe ainda uma fiada de azulejos semi-relevados de inspiração mourisca, em tons de azul, castanho e verde, sobre a platibanda do alçado que corresponde às traseiras do edifício do depósito.

Os dois tipos de arabescos do cume do telhado do edifício do depósito são complementados por espigões, por respiradouros e por pingentes de beirais, numas águas-furtadas. Outros artefactos decorativos cerâmicos que se encontram neste telhado são aves. Há também globos de terracota nos remates da platibanda do edifício da oficina de mármores que se encontra voltada para o pátio. Todas estas peças eram de catálogo e sabemos que, originalmente, havia mais a decorar estas partes dos edifícios, que assumiam a função de verdadeiro mostruário, mesmo nos seus aspectos menos óbvios. Aliás, na varanda que rodeia o pátio, existiu um mostruário de azulejos de padrão. A guarda desta varanda é uma sequência de artefactos cerâmicos, que formam uma espécie de balaustrada, diferindo um pouco do desenho que foi apresentado à Câmara em 1899. No piso térreo do pátio, sabemos que se guardavam sobretudo os artefactos mais pesados, nomeadamente os que eram em cantaria.

Supomos que este conjunto edificado, do qual o pátio é logradouro comum, terá tido uma época áurea, quando ali se guardaram grandes quantidades de peças produzidas pela Fábrica das Devesas, assim como de materiais para a oficina de mármores (visto os materiais para as oficinas cerâmicas e de fundição serem recolhidos no sítio das Devesas, em Vila Nova de Gaia).

Quando, em 10 de Fevereiro de 1906, se escriturou a alteração da sociedade António Almeida da Costa & Ca., o capital de António Almeida da Costa ascendia a 320 contos de réis, entrando nele o prédio composto de uma casa sobradada com lojas, logradouro e mais pertenças sito na Rua D. Carlos I, nº 199, composto pelos prédios descritos na 1ª Secção da 1ª Conservatória do Porto sob os números

4821 e 41163-B-11, no valor total de 15 contos de réis. Ora, nessa altura, os "*diversos artigos cerâmicos e materiaes de construcção existentes no referido deposito da rua de D. Carlos*" perfaziam outros 15 contos de réis, ao passo que os "*mármores em bruto e em obra no mesmo deposito*" atingiam o valor de 7 contos de réis.

A fachada da casa de Feliciano Rodrigues da Rocha

Feliciano Rodrigues da Rocha foi um dos três sócios da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devesas, praticamente desde o início, sendo de supor que já antes trabalhasse com António Almeida da Costa, pois era canteiro de formação[17]. Cremos que o seu papel na sociedade passou gradualmente a ser o de gerir o primitivo depósito da Rua do Laranjal e a oficina de mármores anexa. Porém, Feliciano Rodrigues da Rocha desvincular-se-ia da sociedade cerca de dois anos depois do edifício do novo depósito da Rua José Falcão ter sido inaugurado. Só depois disso terá sido construída a casa do lado sul do mencionado depósito.

A fachada da casa de Feliciano Rodrigues da Rocha é mais contida em termos de ornamentação cerâmica. Seccionada em três panos por pilastras, esta fachada apresenta uma aplicação azulejar que constitui variante dos típicos azulejos biselados da Fábrica de Cerâmica das Devesas, sendo esta formada por dois azulejos que, lado a lado, formam o padrão rectangular, cujo carácter ilusório em *trompe l´oeil* sugere cantaria marmoreada. No interior de cada azulejo, sobre fundo branco, surgem pequenos traços colocados de modo aleatório em tons de preto e laranja, imitando os veios do mármore, delimitados por uma moldura em tons de preto. A simular o rusticado de cantaria, observam-se pequenos pontos em tons de azul e preto.

Na barra de arquitrave, de bordos azuis e verdes, desenvolvem continuamente ramagens verdes que se projectam de uma linha inferior contínua. Terminam em enrolamentos com motivo floral laranja e rosa avermelhado. Das volutas centrais, projecta-se, na vertical, uma estilizada palmeta laranja seccionada por elementos azuis, convergentes para um losango laranja.

O azulejamento desta fachada da Rua de José Falcão, nº 185, terá sido feito por volta de 1905-1907. Feliciano Rodrigues da Rocha faleceria em 1930, possivelmente nesta casa, a julgar pelo auto de abertura do seu testamento. Porém, o teor do mesmo sugere que o edifício da Rua de José Falcão esteve arrendado em certa altura, tendo sido doado a uma das filhas, Maria Helena, em época incerta, mas anterior a Janeiro de 1928, quando Feliciano Rodrigues da Rocha fez o dito seu testamento, dando-se então como morador na Rua de Santo Ildefonso, nº 77. Ainda assim, em 23 de Novembro desse ano de 1928, foi Feliciano Rodrigues da Rocha quem obteve licença da Câmara do Porto para obras de aplicação de cimento, caiação, lavagem e pintura no edifício da Rua de José Falcão, nº 185, as quais ficaram a cargo do mestre Manuel da Conceição.

Conclusão

Nesta primeira abordagem ao conjunto dos edifícios portuenses da Fábrica das Devesas, incidimos na sua ornamentação cerâmica. Porém, vários aspectos decorativos requerem ainda estudo mais

[17] PORTELA, Ana Margarida; QUEIROZ, Francisco – *A Fábrica das Devesas e o Património Industrial Cerâmico de Vila Nova de Gaia*. Famalicão: 2008 (separata de *Arqueologia Industrial*, 4ª Série, vol. IV, nº 1-2).

aprofundado. Há que procurar também as fontes directas de inspiração para os painéis figurativos e para todas as soluções decorativas adoptadas, em cerâmica ou em ferro. A constatação de uma forte influência dos formulários revivalistas hispano-árabes é demasiado genérica para um edifício tão invulgar e marcante como o do depósito, por exemplo.

Diversas outras dúvidas permanecem. Uma delas prende-se com a casa de Feliciano Rodrigues da Rocha, a cujo interior ainda não foi possível aceder (nem conhecemos quaisquer imagens que o documentem). É que o seu projecto será provavelmente posterior à desvinculação de Feliciano Rodrigues da Rocha da sociedade António Almeida da Costa & Ca., que geria a Fábrica de Cerâmica das Devesas, desvinculação essa ocorrida em 1903. Assim, torna-se aparentemente estranho que esta casa complemente os edifícios do depósito e da oficina de mármores. Teria a casa sido planeada por Feliciano Rodrigues da Rocha antes dessa desvinculação? Teria sido planeada já depois da desvinculação, mas com Feliciano Rodrigues da Rocha a limitar-se a aproveitar um lote de terreno de algum modo correlacionado com as aquisições de terreno naquele local por parte da sociedade que geria a Fábrica das Devesas? Teria Feliciano Rodrigues da Rocha mantido algum tipo de ligação à Fábrica de Cerâmica das Devesas depois de 1903, embora já não como sócio? Seja como for, mesmo que esta última hipótese seja fundada, não nos permite supor que Feliciano Rodrigues da Rocha teve casa naquele local para eventualmente controlar toda a actividade de escritório e da oficina de mármores, por os outros dois seus antigos sócios na Fábrica das Devesas – António Almeida da Costa e José Joaquim Teixeira Lopes – viverem em Vila Nova de Gaia. Aliás, o edifício de Feliciano Rodrigues da Rocha tinha mais do que uma porta para a rua, indiciando uma função mista: residencial (no piso superior) e comercial (no piso térreo). Uma fotografia presente no catálogo de 1910 da Fábrica das Devesas mostra parte da fachada da casa de Feliciano Rodrigues da Rocha, vendo-se escancarada uma destas portas do piso térreo. Haveria ali certamente um estabelecimento comercial. Dado alguns filhos de Feliciano Rodrigues da Rocha terem abandonado a ligação à Fábrica das Devesas para investirem noutros negócios ligados à indústria cerâmica, seria aqui que tinham a respectiva loja, mesmo ao lado do depósito geral da fábrica-mãe? Nesse caso, serão mesmo da Fábrica das Devesas os azulejos desta fachada da Rua de José Falcão, nº 185? O esclarecimento destas dúvidas permitirá também esclarecer se a casa de Feliciano Rodrigues da Rocha na Rua de José Falcão foi construída para sua residência, ou se este a encarou sobretudo como um prédio de rendimento.

Uma outra dúvida que ainda permanece prende-se com o facto de, à volta de 1904, quando a oficina e o depósito estavam já onde estão, o depósito ter os números de polícia 129-131. Porquê tais números se o edifício só possuía uma porta? Em 1906, segundo uma das escrituras da sociedade, já o depósito tinha o nº 199. Ora, porquê tal aparente modificação, se não temos notícia de alteração geral aos números de polícia desta rua?

Uma outra questão em aberto é a autoria dos painéis figurativos, quer os da fachada principal da oficina de mármores, quer os do interior do salão nobre do depósito. Os primeiros parecem ser do mesmo autor dos segundos, especialmente dos que apresentam cenas árabes, já que os que representam o palacete de António Almeida da Costa assumem uma pincelada mais contida, mais preocupada com a veracidade daquilo que representam. Mas, também por isso, até podem ter sido todos pintados pelo mesmo artista e a diferença ter derivado destes painéis representando o palacete terem tido como base duas fotografias. De três artistas que, no início do século XX, se sabe terem

pintado painéis figurativos em azulejo para a Fábrica das Devesas – Albino Barbosa, Paulino Gonçalves e José Joaquim Teixeira Lopes –, o primeiro podemos desde já descartar como hipótese, pois o seu estilo era muito mais meticuloso, sensível e próximo ao detalhe da fotografia. Paulino Gonçalves e José Joaquim Teixeira Lopes apresentam uma pincelada mais descuidada, sobretudo este último, que pintava como se desenhasse a carvão. Mesmo assim, pode ter sido outro, o pintor dos painéis figurativos do depósito e da oficina de mármores.

Depois da sociedade anónima que passou a gerir a Fábrica de Cerâmica das Devesas ter alienado este conjunto edificado, em data que não apurámos (assim como não apurámos ainda desde quando a casa de Feliciano Rodrigues da Rocha deixou de pertencer à família, se é que deixou), o edifício do depósito albergou os escritórios de uma empresa química. Durante esse período de várias décadas, não terão sido feitas grandes alterações estéticas, excepto no caiamento e pintura monocromática sobre alguns azulejos do interior, de modo a tornar menos espectacular um espaço que passaria a ser destinado a trabalho administrativo, quando antes fora desenhado para causar espanto nos visitantes.

Houve um segundo momento de alterações significativas no conjunto edificado que aqui tratamos: a viragem do século XX para o século XXI.

A fachada da residência de Feliciano Rodrigues da Rocha foi parcialmente obliterada, aquando da adaptação do edifício a um restaurante de cozinha chinesa, há perto de vinte anos, o qual terá sido objecto de embargo camarário, por falta de licença para as alterações efectuadas na fachada. Desde então, o edifício tem apresentado crescentes sinais de abandono.

Quanto aos edifícios do depósito e oficina de mármores, depois da sua aquisição por parte de investidores, foram repartidos, para arrendamento. Nessa altura, demoliu-se a escada de dois lanços em cada lado, sobre colunas em ferro fundido de gosto neo-árabe, que ligava o piso térreo do pátio à varanda do lado da fachada posterior do edifício do depósito, a qual possuía azulejos a servir de espelho aos degraus (em pedra lioz), numa solução muito pouco vulgar em Portugal[18].

Todo o interior do piso que se sobrepõe à oficina de mármores foi destruído no início do século XXI, restando muito poucos elementos decorativos originais. No caso do piso térreo, ou seja, da oficina de mármores propriamente dita, quase só prevalecem as colunas em ferro fundido, do que era originalmente este espaço, salvo alguns azulejos. Não apurámos ainda quem viveria originalmente no piso superior à oficina de mármores, supondo que tinha mesmo uma função residencial, esse piso. A repartição das divisões, constante do projecto de 1899, sugere tal função, mas é possível que fosse destinada, não a um agregado familiar (o do mestre canteiro, por exemplo), mas sim (ou também) a aprendizes da oficina, que seriam rapazes possivelmente oriundos dos arredores da cidade, e que ali ficariam enquanto não se tornassem oficiais, passando a viver noutras partes da cidade com a sua própria família.

No edifício do depósito, notam-se ainda algumas intervenções menos correctas na fachada, destinadas a preencher lacunas de azulejos. Vários artefactos da sacada encontram-se com perdas

[18] Depois destas obras, esteve aqui sediada a empresa têxtil Fortiustex, S.A., e ainda um restaurante e um bar, no piso inferior do depósito, os quais encerraram, tendo reaberto o espaço do restaurante em 2014. No momento em que escrevemos estas linhas, prevê-se a abertura ao público de um bar, no andar nobre e águas-furtadas do edifício do depósito. Em parte do edifício da oficina de mármores, abriu recentemente um restaurante.

substanciais de vidrado e elementos fracturados. Há ainda indícios da tentativa de furto de azulejos. No edifício da oficina de mármores, só resta um dos remates da fachada, na qual os ornamentos cerâmicos apresentam alguma degradação: observam-se várias lacunas de azulejos, e azulejos fracturados, sobretudo nos painéis figurativos ao nível do piso térreo, um dos quais ficou parcialmente tapado em 2014, por um painel do estabelecimento de restauração que ali abriu. Os arabescos das águas-furtadas já quase desapareceram por completo. Se estes hoje são os edifícios da Fábrica de Cerâmica das Devesas em melhor estado de conservação, não deixam de requerer cuidados, para que o seu uso não perturbe, antes valorize, os seus aspectos decorativos mais interessantes[19].

Fontes e bibliografia

A.D.P., *Notariais*, PO5, 7ª série, Lº 231, 1906, f. 29v.-34v.

A.H.M.P., *Plantas de casas*, 1899, licença de obra nº 233/1899, Cota: D-CMP/7(158), f. 187-192.

A.H.M.P., *Processos de obras*, 1928-1929, licença nº 470/1928, Cota: D-CMP/9(537), f. 411-414.

A.H.M.P., *Registo de testamentos da Administração do Bairro Ocidental*, Registo do testamento com que faleceu Feliciano Rodrigues da Rocha, 1930, Cota: A-PUB/5446, f. 60-66.

ANACLETO, Regina – Arquitecturas medievais. Memória e retorno. *In* AA. VV. – *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*. Lisboa: I.P.P.A.R., Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

Catalogo da Fábrica Cerâmica e de Fundição das Devezas. António Almeida da Costa & Ca., Vila Nova de Gaya, Portugal. Vila Nova de Gaia: Real Typ. Lith. Lusitana, 1910.

Fábrica Cerâmica e de Fundição das Devezas, com succursal no Entroncamento da Pampilhosa, de António Almeida da Costa & Ca. Catálogo de artefactos de barro, fosco e vidrado, material para construcções, gesso, cal, areia e cimento, especialidade em mosaico hydraulico, fundição em ferro e bronze e obras de ferro forjado. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira, s.d. [c. 1905-1908].

Companhia Cerâmica das Devezas. Relatório, balanço e contas da administração e parecer do Conselho Fiscal relativos ao exercício findo em 30 de Junho de 1923. Porto: Tipografia Barros & Costa.

CORDEIRO, José Manuel Lopes – As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (séculos XIX-XX). *In Azulejos no Porto*, Catálogo da exposição temporária realizada no Mercado Ferreira Borges, entre 10 de Outubro de 1996 e 5 de Janeiro de 1997. Organização da Divisão de Património Cultural. Porto: Edições ASA, 1996.

DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *António Almeida da Costa e a Fábrica de Cerâmica das Devesas. Antecedentes, fundação e maturação de um complexo de artes industriais (1858-1888)*. [S.l.: s.n.],

[19] O edifício do depósito, reconhecido como de "interesse municipal", teve processo de classificação aberto no extinto IPPAR, posterior IGESPAR. Em 2011, foi arquivado o mencionado processo, na sequência de um parecer técnico que o considerava pouco relevante no panorama da arquitectura portuguesa. Tivemos, na altura, oportunidade de contestar o referido parecer, juntando três pareceres favoráveis à reabertura do processo, um do director do Instituto de Promoción Cerámica (José Luís Porcar), outro do responsável pela Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões (Vítor Serrão), e outro do representante em Portugal do TICCIH (José Manuel Lopes Cordeiro). O processo seria reaberto em 2012 ("Diário da República", 2ª Série, nº 143, 25 de Julho de 2012, p. 26387, Anúncio nº 13300/2012). Infelizmente, a reabertura do processo incluiu também o edifício da oficina de mármores, mas não a casa de Feliciano Rodrigues da Rocha.

2003, (2 vols. policopiados). Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PORTELA, Ana Margarida; QUEIROZ, Francisco – *A Fábrica das Devesas e o Património Industrial Cerâmico de Vila Nova de Gaia*. Famalicão: 2008 (separata de *Arqueologia Industrial*, 4ª Série, vol. IV, nº 1-2).

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro – Fundamentos da Arquitectura neomedieval. *In* AA. VV. – *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*. Lisboa: I.P.P.A.R., Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

QUEIROZ, Francisco; SOARES, Catarina Sousa Couto – O palacete de António Almeida da Costa. *In Actas do IV Congresso Internacional "A Casa Nobre: Um Património para o Futuro"* (Arcos de Valdevez, 27-29 de Novembro de 2014), no prelo.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, 1833-1900*. [S.l.: s.n.], 1997 (3 volumes policopiados). Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras do Porto.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira – Os mostruários da Fábrica de Cerâmica das Devesas. *In Actas do II Congresso Internacional sobre Património Industrial "Património, Museus e Turismo Industrial: uma oportunidade para o século XXI"* (Porto, Universidade Católica, 22-24 de Maio de 2014), no prelo.

QUEIROZ, José – *Cerâmica portuguesa e outros estudos* [1907]. Organização, apresentação, notas e adenda iconográfica de José Manuel Garcia e Orlando da Rocha Pinto. 3ª ed. Lisboa: Presença, 1987.

VASCONCELOS, Joaquim de – A cerâmica portuguesa e sua aplicação decorativa, 1907, pp. 3-37. *In* PROSTES, Pedro – *Indústria de cerâmica*. 2ª ed. Lisboa: Biblioteca de Instrução Profissional, Livraria Aillaud e Bertrand, pp. 39-247.

OS MOSTRUÁRIOS DA FÁBRICA DE SANTO ANTÓNIO DO VALE DA PIEDADE

José Francisco Ferreira Queiroz[1], José Guilherme Brochado Teixeira[2]

Introdução

Neste trabalho, abordamos sucintamente os edifícios subsistentes relacionados com a Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, sob o ponto de vista dos seus aspectos decorativos, e como estes, de forma mais ou menos explícita, constituem um autêntico mostruário, especialmente de azulejos e de calões em faiança[3].

Os dois edifícios subsistentes de que nos ocupamos situam-se, o primeiro, na Rua Viterbo de Campos, em Vila Nova de Gaia, doravante designado por *edifício da fábrica* – ainda que tenha servido de habitação e os edifícios fabris propriamente ditos já não existam; e o segundo no Porto, na Rua de Miragaia, nº 12, com traseiras para a Rua Arménia, nº 11, doravante designado por *loja*, ainda que não tenha sido o único espaço que a Fábrica de Santo António do Vale da Piedade teve para vender os seus produtos, já que, durante anos, os vendeu na própria fábrica e, efemeramente, num depósito geral de várias fábricas do Porto e Gaia[4].

Breve apontamento histórico

A Fábrica de Santo António do Vale da Piedade laborava já desde finais do século XVIII, sendo propriedade do Vice-Cônsul da Sardenha no Porto, Jerónimo Rossi, falecido em 1821. Contudo, o edifício subsistente do complexo fabril que tratamos nesta comunicação ainda não existia à época.

No início da década de 1830, fábrica estava a laborar debaixo da supervisão de Francisco da Rocha Soares, que então dirigia também a Fábrica de Miragaia e que chegou ainda a explorar, sensivelmente por essa altura, a Fábrica de Louça de Massarelos. A partir da segunda metade da década de 1830, Santo António do Vale da Piedade passa a andar arrendada a Bonifácio José de Faria e Costa e a João

---

[1] Historiador de arte.

[2] Ceramista, com experiência no restauro de azulejos e telhões em faiança.

[3] De modo a respeitar as normas enviadas aos autores, o presente texto é uma versão muito resumida do texto original, que contamos publicar integralmente numa outra oportunidade, com eventuais aditamentos. Todas as fotos são de Francisco Queiroz e datam de 2012 (as do edifício subsistente da fábrica) ou de 2014 (as do edifício da loja), excepto a foto do interior do edifício da loja, que é de José Teixeira.

[4] DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal*. [S.l.: s.n.], 2009, vol. 1, pp. 168-180. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

de Araújo Lima. Contudo, o primeiro dos dois sócios morre em 1840. A partir de então, João de Araújo Lima passa a ter toda a responsabilidade sobre a sua exploração, num período relativamente alargado, que termina com a sua morte, em 1861[5]. Durante esse período, em que João de Araújo Lima explorou a fábrica, esta aumentou a gama de produção – não só produzia louça, como passou também a produzir estatuária, vasos e azulejos. Nessa altura, teve certa projecção, em Portugal e no Brasil, ao nível da produção de ornamentação cerâmica para exteriores. Terá sido a mais importante fábrica do género, no norte do país, durante as décadas de 1850 e 1860. Ao nível da produção de estatuária e artefactos de remate, terá sido mesmo a principal fábrica portuguesa, durante esse período.

Após a morte de João de Araújo Lima, a fábrica ficou em posse da sua viúva. Poucos anos depois, a gestão passaria para dois irmãos da primeira mulher de João de Araújo Lima, um dos quais – João do Rio Júnior – viria a assumir o protagonismo, devido à morte do outro irmão. Debaixo da gerência de João do Rio Júnior, é dotada de uma máquina a vapor. Em meados da década de 1870, a produção já se alargara a louça sanitária, louça de grés e tubos do mesmo material. Logo de seguida, passou a ser gerida por Manuel Alves Ferreira Pinto, através de arrendamento, e foi ainda premiada na Exposição de Filadélfia de 1876 e na Exposição Universal de Paris de 1878. Porém, a concorrência, sobretudo a da Fábrica de Cerâmica das Devesas, fez com que deixasse de ter a primazia na produção de artefactos cerâmicos para decoração arquitectónica. Em 1882, Manuel Alves Ferreira Pinto declarou falência. Iniciava-se a curva descendente da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade. Embora o declínio não tenha sido imediato, esta já no período Arte Nova havia sido relegada para a sombra, dado que foram outras as fábricas similares que singraram, na viragem para o século XX. Aliás, em finais do século XIX, já tinha deixado de produzir artefactos em grés, precisamente por não poder competir com a Fábrica de Cerâmica das Devesas[6]. A fábrica vegetou nas primeiras décadas do século XX, acabando por fechar. Os edifícios fabris propriamente ditos viriam a ser demolidos.

A ornamentação cerâmica no edifício subsistente da fábrica

Erguido bem perto do Rio Douro, o edifício de que aqui tratamos é o único subsistente do complexo fabril cerâmico de Santo António do Vale da Piedade. Apesar de estar em risco iminente de colapso, possui uma espécie de mostruário informal de azulejo, assim como diversos tipos de telhas decoradas, produzidas precisamente nesta fábrica, no que se apresenta como um conjunto decorativo único.

Sabemos que esta casa serviu para habitação e que era considerada "nova", em 1876[7]. Apresenta rés-do-chão e mais quatro pisos, com águas-furtadas, no alçado principal, tendo menor cércea no alçado posterior, por questões de cota do terreno. Os azulejos estão aplicados em todo o alçado principal (nascente) e em todo o alçado posterior (poente), com excepção das partes em cantaria (guarnição de vãos, cunhais, cornijas, etc.). Trata-se de azulejos com cerca de 13,5x13,5cm de dimensão, de padrão 1x1 ou 2x2, conforme os casos. Foram pintados em azul-cobalto e, em alguns casos, apresentam

[5] IDEM, *Ibidem*, vol. 1, pp. 168-180.

[6] IDEM, *Ibidem*, vol. 1, pp. 437-448.

[7] LEÃO, Manuel – *A cerâmica em Vila Nova de Gaia*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 1999, p. 471.

Fig. 1 – Edifício subsistente da fábrica.

outras cores, como o laranja, o amarelo, o vinoso, e mesmo o verde, sempre sobre um vidrado branco opaco estanífero.

É possível que os padrões predominantes, no revestimento do edifício, sejam de produção da década de 1870 (ou até da década anterior), e que os padrões colocados de forma mais avulsa, em lacunas, correspondam a azulejos de produção posterior, mas ainda oitocentista (alguns dos quais, aliás, de concepção tão antiga como a dos padrões predominantes).

Quer nos azulejos do alçado principal, quer nos do alçado posterior, os padrões são quase todos neoclássicos, privilegiando os motivos florais e alguns motivos geométricos. Estampilhados e mais ou menos retocados à mão livre representam bem o estilo de Santo António do Vale da Piedade, embora não esgotem minimamente a variedade de produção azulejar que esta fábrica teve. Basta lembrar, por exemplo, que não constam aqui padrões de azulejos relevados.

São três os padrões predominantes no alçado posterior, arrumados em painéis devidamente separados por cercaduras, correspondendo ao alinhamento dos vãos e dos pisos. Aqui, nota-se uma certa preocupação com a arrumação dos padrões, ainda que o seu reduzido número não sugira uma

Fig. 2 – Alçado posterior, voltado a poente, do edifício subsistente da fábrica.

função explícita de mostruário. Num dos padrões, nota-se o tom de laranja que foi bem típico da produção desta fábrica.

Nas águas-furtadas e, sobretudo, no apêndice da fachada posterior e respectivo canto, subsiste maior variedade de padrões, embora dispostos de forma pouco lógica, parecendo tratar-se de restos, preenchendo lacunas. Ainda assim, pela variedade de padrões, pelo carácter documental dos mesmos, pela história do edifício e pelo seu significado, estas aplicações azulejadas são um dos mais importantes conjuntos do género em Portugal.

Fig. 3 – Detalhe das águas-furtadas, no edifício subsistente da fábrica.

Acresce ainda o facto dos alçados laterais, norte e sul, apresentarem um revestimento com telhas vidradas, de canudo, achatadas, em cerâmica com vidrado plumbífero, fixadas à alvenaria com parafusos. Artefactos cerâmicos não decorados e destinados sobretudo a impermeabilizar, ainda assim, também publicitavam a produção da fábrica.

No mesmo edifício, refira-se ainda os encanamentos de grés para águas pluviais, junto ao cunhal sudeste, em toda a altura da fachada. Não sendo elementos decorativos, documentam um tipo de produção muito comum no último terço do século XIX, na qual a Fábrica de Santo António do Vale da Piedade obteve algum reconhecimento.

Mas os artefactos mais interessantes neste edifício subsistente do complexo fabril cerâmico encontram-se nos beirais dos alçados e das águas-furtadas: os calões, ou telhões decorativos, em faiança, estampilhados em tons de azul sobre fundo branco opaco, com retoques de pintura à mão livre. Observam-se vários modelos de calões, ainda que sem uma preocupação clara de os distribuir uniformemente. Nas extremidades, vários destes modelos são relevados e um deles, infelizmente já não subsistente, era mesmo todo em relevo e com pintura policroma. Num dos cunhais, sob os calões, observa-se ainda uma invulgar bacia em faiança, estampilhada a azul, para recolha de águas pluviais.

Fig. 4 – Alguns dos calões do edifício subsistente da fábrica.

No interior do edifício, vários padrões de azulejos podem ser observados na cozinha e ainda no recebimento. Contudo, o modo como foram aqui aplicados não indicia a intencionalidade de constituir um mostruário formal, visto que predomina um padrão policromo, e os restantes azulejos, de outros padrões, parecem sobretudo preencher lacunas.

O mostruário da loja

Essa intencionalidade existe, sim, no edifício da loja da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, embora não em todos os seus revestimentos azulejares. Esta loja, ou depósito, situava-se na antiga Praia de Miragaia e perto da desaparecida Porta Nobre. Não terá sido o único edifício em Miragaia no qual se venderam os produtos da fábrica. De qualquer modo, é possível que os azulejos desta loja sejam de produção coetânea, ou até ligeiramente mais antiga que os do edifício subsistente da fábrica que acabámos de analisar sumariamente.

Fig. 5 – Fachada principal da antiga loja da fábrica.

A fachada do edifício da loja, em banda e sob um dos arcos da antiga praia de Miragaia, é de dimensões reduzidas. Ainda assim, apresenta um padrão estampilhado a azul sobre fundo branco. O alçado que se apoia no arco imediatamente em frente chegou a possuir calões decorados no beiral, os quais foram retirados no final do século XX.

No piso térreo, o edifício da loja está hoje dividido entre um espaço comercial e o recebimento que dá acesso ao vão de escadas, permitindo subir até aos pisos superiores. É precisamente neste recebimento, num estreito corredor, que se conserva boa parte de um mostruário de padrões de azulejaria, alguns dos quais policromos. Trata-se do mais formal de todos os mostruários, pois os vários painéis, todos mostrando exemplares de um determinado padrão, encontram-se divididos por faixas de azulejos brancos e lisos (fig. 6).

Fig. 6 – Mostruário no acesso aos pisos superiores, no interior do edifício da antiga loja da fábrica.

Acompanhando a escadaria até ao último piso, encontramos silhares com diversos padrões de azulejo, também de produção provável da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade. Cada piso apresenta um silhar de padrão diferente, ainda que sem uma preocupação clara em constituir um mostruário formal. Alguns destes padrões são policromos, apesar de predominarem os tons de azul. Também aqui não surgem azulejos relevados, apesar de esta fábrica comprovadamente os ter produzido, e com bastante qualidade.

Fig. 7 – Detalhe do alçado posterior da antiga loja da fábrica.

As traseiras deste edifício da loja confrontam com a escura Rua Arménia. Neste alçado de traseiras, na pouca superfície que sobra entre os vãos, encontramos também um revestimento que mistura vários padrões, sem uma ordem específica, sendo todos eles estampilhados e pintados a azul sobre fundo branco.

Conclusão

Com a unidade produtiva situada em Gaia e a loja dos seus produtos localizada no Porto, o Rio Douro acabou por ser a principal estrada para escoamento de produtos da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, sobretudo em direcção ao outro lado do Atlântico, tendo sido grande a sua influência no Brasil. Porém, o seu impacto em Portugal foi também muito forte. No seu período áureo de meados de Oitocentos, as peças para ornamentação de edifícios e jardins, desde azulejos a vasos e estátuas, constituíram a produção mais emblemática desta fábrica que, naturalmente, usou os seus edifícios

de produção e de venda para ostentar algumas peças, em jeito de mostruário, mais ou menos formal. Por conseguinte, estas peças configuram-se como muito importantes para atribuições. Atendendo à situação dos edifícios analisados neste trabalho, um dos quais em risco de ruir, é importante que sejam salvaguardados e destinados a funções consentâneas com a importância histórica e artística da Fábrica de Santo António do Vale da Piedade.

Fontes e bibliografia[8]

DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal*. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2009.

LEÃO, Manuel – *A cerâmica em Vila Nova de Gaia*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 1999.

[8] Foram consultadas diversas outras fontes e bibliografia. Apresentamos somente as referências citadas ao longo do texto, reservando as demais referências para o âmbito de um texto de maior fôlego.

IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DA LAPA: UMA LEITURA DO SEU ESPÓLIO MUSEOLÓGICO

Eva Mesquita Cordeiro[1], Teresa Campos dos Santos[2]

Introdução

A Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa foi fundada no século XVIII. Nasceu como uma instituição religiosa, mas o seu campo de intervenção rapidamente se estendeu para além das funções de culto. Dos meados de Oitocentos aos princípios do século XX, assistiu-se à concretização dos principais sonhos do instituidor da Irmandade, o Padre Ângelo Sequeira, que no seu livro *Botica Preciosa, e Thesouro Precioso da Lapa*[3] confessava querer "*achar todos os remédios para o corpo, para a alma e para a vida*". Esta baliza cronológica compreende, assim, a afirmação do Seminário-Colégio da Lapa, a construção do Cemitério da Irmandade, a conclusão das obras da Igreja e, mais tarde, a edificação do seu Hospital.

A Irmandade da Lapa vivenciou, por isso, o Porto romântico das seguintes formas:

- participando nos seus acontecimentos políticos e sociais, como no episódio do Cerco do Porto, criando um elo entre D. Pedro IV e esta cidade, elo consubstanciado pelo facto de o coração do rei repousar na Igreja da Lapa;
- integrando as suas alterações urbanísticas, paisagísticas e arquitetónicas mais significativas, nomeadamente através da construção da igreja, do cemitério e do hospital;
- conservando no espólio a memória de protagonistas da vida da urbe portuense, personalidades ilustres e benfeitoras, tais como o Conde de Ferreira, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, e de artistas, como Vitorino Ribeiro, Francisco José Resende, João Marques de Oliveira ou José de Brito.

O património imaterial e material da Irmandade da Lapa ilustra o fascinante percurso histórico do Porto, servindo de interessante exemplo arquitetónico, reunindo em si aspetos da construção religiosa, da escultura funerária e da engenharia hospitalar, contando nestes campos com o contributo de nomes relevantes no panorama portuense, como o de Marques da Silva. Ao longo dos séculos, a Irmandade

---

[1] Mestre em Arte, Património e Teorias do Restauro, FLUL

[2] Mestre em História da Arte Portuguesa, FLUP

[3] SEQUEIRA, Ângelo de – Botica Preciosa, e Thesouro Precioso da Lapa, em que como em Botica, e Thesouro se achaõ todos os remedios para o corpo, para a alma, e para a vida, e huma receita das vocaçoens dos Santos para remedio de todas as enfermidades, e vários remedios, e milagres de N. Senhora da Lapa, e muitas Novenas... *In http://purl.pt/17322 (2014.09.05; 09h32).*

foi recebendo e preservando legados que deram origem a uma coleção heterogénea, atualmente sob inventariação do departamento de museologia da Irmandade da Lapa, composto pelas autoras deste texto e coordenado pelo Prof. Doutor Francisco Ribeiro da Silva. Este processo de inventariação surge no âmbito da implementação dos serviços culturais na Irmandade da Lapa e de um projeto de musealização em estudo (Centro de Cultura e Arte da Lapa), que carece de financiamento. Este projeto visa a rentabilização das doações ofertadas à Irmandade ao longo do tempo, a sua exposição ao público e o seu intercâmbio, sempre que surjam oportunidades de protocolos institucionais atrativos para ambas as partes.

No rol de peças guardadas pela Irmandade, encontramos um relevante núcleo alusivo à figura de Camilo Castelo Branco, um precioso conjunto de ourivesaria e joalharia oferecido pela benemérita D. Mariana Paiva de Araújo e, ainda, um espólio representativo das indústrias de cerâmica da região Norte, como é o caso da Fábrica de Miragaia e de Santo António do Vale da Piedade. Esta coleção demonstra como a Irmandade da Lapa se afigura como uma das mais importantes instituições portuenses, tendo intervindo na evolução da vida urbana e social do Porto, podendo ainda contribuir para o panorama cultural desta cidade através do seu projeto museológico.

Irmandade de Nossa Senhora da Lapa: Organigrama do seu Património (fig. 1)

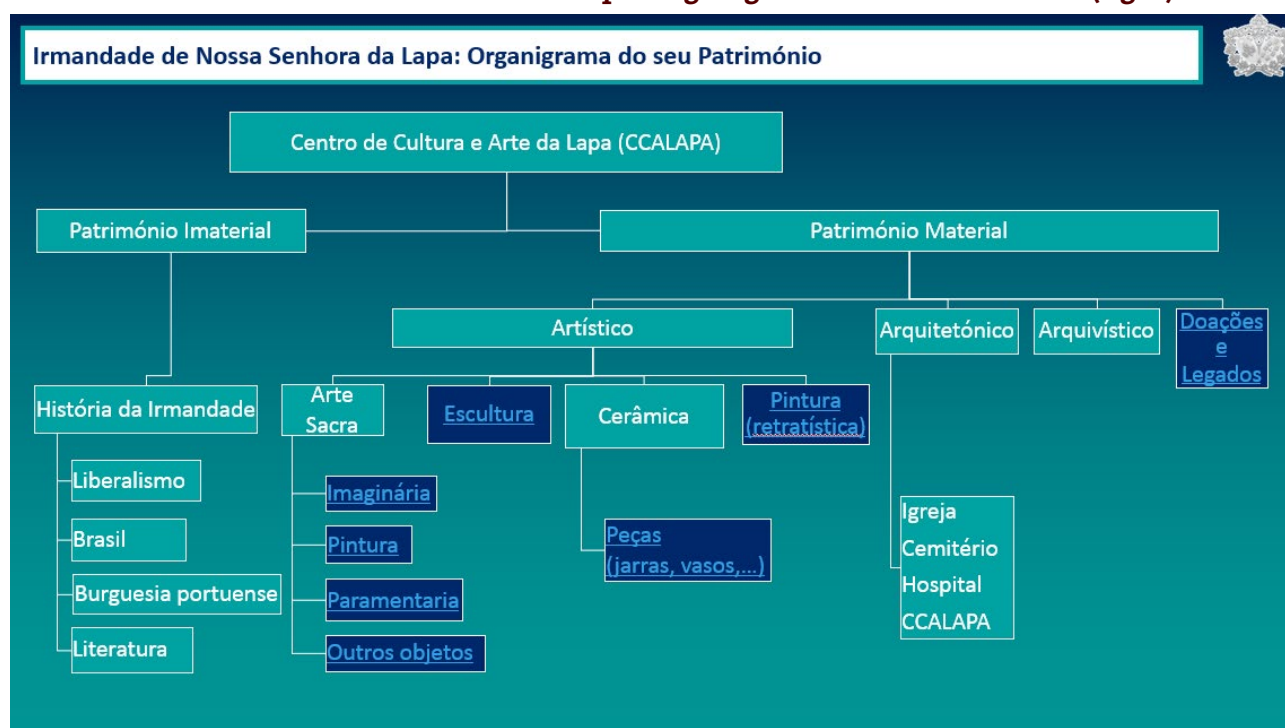



Fig. 1 – Organigrama do Património (imaterial e material) da Irmandade da Lapa.
Fonte: Departamento de Museologia da Irmandade da Lapa.

O património da Irmandade da Lapa pode ser subdividido em dois grandes campos: o seu **património imaterial** e o seu **património material**.

PATRIMÓNIO IMATERIAL

No património imaterial da Instituição encontramos toda a riqueza da sua história, até ao momento estudada principalmente por três nomes: Gaspar Costa Leite (finais de 1930), Cesário Coelho (meados de 1960) e, mais recentemente, Francisco Ribeiro da Silva. A investigação levada a cabo por estas personalidades resultou em publicações que listaremos na bibliografia final. Esses trabalhos têm em comum não só o objeto de estudo, como o reconhecimento do seu valor histórico, social e artístico, o qual neste texto evidenciaremos através de quatro grandes temas: **liberalismo, Brasil, burguesia portuense, literatura**.

Liberalismo

A Irmandade da Lapa, para além da sua própria história, não deixou de estar, como afirma Costa Leite, "[…] *ligada a acontecimentos memoráveis do nosso país, principalmente locais,* […]"[4]. A sua proximidade a eventos como o Cerco do Porto e à fação liberal são evidentes. O coração de D. Pedro IV repousa no lado do Evangelho da Capela-mor da Igreja da Lapa não só porque o rei o doou à cidade do Porto, mas também porque "*em vida, o Duque frequentara esse Templo, ouvindo aí a missa militar semanal. Essa circunstância, aliás, levara-o a fazer a doação à Igreja da Lapa de vários paramentos e alfaias litúrgicas procedentes de Mosteiros ´abandonados` da cidade do Porto,* […]"[5].

A relação de estima foi recíproca, pelo que a Irmandade sempre se manifestou uma defensora da Liberdade e da memória do monarca que descreveu como "*o homem mais sublime, sem igual, na História do nosso Paiz, Rey Filosofo, amigo do Povo e guerreiro não vencido que sacrificou a sua vida para fundamentar a liberdade legal*"[6]. A corroborar tal apreço ficam para a História as exéquias fúnebres realizadas anualmente, durante o século XIX, por aniversário da morte do Imperador[7]. A conotação da Irmandade com a causa liberal fica, ainda, patente no facto de albergar na sua galeria de retratos, bem como no seu cemitério, D. Manuel de Santa Inês (1762-1840), "[…] *Bispo eleito do Porto pelo Immortal Duque de Bragança* […]"[8].

Brasil

A vida da Irmandade da Lapa cruza-se com os acontecimentos locais, nacionais e, também, com a história internacional, mantendo com o Brasil um forte laço, cujo elemento de união foi D. Pedro IV de Portugal/D. Pedro I do Brasil. Se é na Igreja da Lapa que repousa o coração do monarca, é no Brasil que estão depositados os seus restos mortais. Paralelamente a esta cumplicidade além-fronteiras, a

---

4 LEITE, Gaspar Costa – *A Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa erecta na cidade do Porto. Extractos do seu Arquivo – Notas bibliográficas*. Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1939, p. 7.

5 SILVA, Francisco Ribeiro da – D. Pedro IV e a Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa da cidade do Porto. *In D. PEDRO, IMPERADOR DO BRASIL, REI DE PORTUGAL. DO ABSOLUTISMO AO LIBERALISMO*: Actas do Congresso Internacional. Porto: 2001, pp. 253-282.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 Retrato do Bispo, D. Manuel de Santa Inês, atribuído a José Gomes Ribeiro Galvão (c. 1802-1863), com a seguinte inscrição na zona superior da tela: "*D. F.r Manoel de S.ta Ignez, Religiozo da extincta Congregação dos Agostinhos reformados, Governador, e Vigario Capitular, Bispo eleito do Porto pelo Immortal Duque de Bragança* […]".

Irmandade da Lapa tem, desde a sua instituição, uma relação umbilical com as terras de Vera Cruz, não fosse o seu fundador um "paulista". Todavia, novas pontes com o Brasil foram sendo recorrentemente estabelecidas, desde logo através do Seminário-Colégio da Lapa. Este seminário conheceu, do século XIX ao século XX, diferentes fases e modelos de funcionamento, tendo inclusive recebido como docente e diretor Ramalho Ortigão e, como alunos, Eça de Queirós e Ricardo Jorge.

Mas o intercâmbio com o Brasil consubstancia-se, fundamentalmente, na sua primeira fase de funcionamento. Tendo aberto portas, sensivelmente, em 1800, "[...] *entre 1822 e 1832, mais de uma terça parte dos* [seus] *alunos* [...] *foram oriundos do Brasil* [...]"[9]. Neste período, o Colégio foi bastante procurado, sobretudo pela aristocracia e burguesia do Norte de Portugal e do Brasil. Mesmo se tivermos em conta o primeiro ciclo de vida do Seminário (1800-1832), a percentagem de alunos naturais do Brasil era significativa: 14,5%. Esta percentagem era apenas ultrapassada pelos estudantes provenientes do Porto (49,6%) e do Douro e Trás-os-Montes (17,5%). Naturalmente que este intercâmbio estudantil foi economicamente frutífero para os negociantes portugueses com interesses no Brasil[10].

Burguesia portuense

Se a história da Irmandade da Lapa se cruza com acontecimentos, dos locais aos internacionais, não menos se entrecruza com os protagonistas desses mesmos acontecimentos. A própria Irmandade da Lapa foi sendo construída por personalidades que, através da sua participação, contribuíram para o crescimento e engrandecimento da Instituição. Desde os beneméritos, através das suas doações, aos Mesários, através das suas iniciativas e projetos, pela Irmandade foram passando alguns dos nomes mais relevantes da burguesia portuense do século XIX. Destes ilustres, a Irmandade preserva, em alguns casos, os seus legados materiais, em outros casos a sua memória, simbolicamente eternizada nas capelas-jazigo e nos monumentos pétreos que decidiram erguer no Cemitério da Instituição para deles fazer a sua última morada.

Bastará consultar alguns dos trabalhos do investigador Francisco Queiroz para verificar como o Cemitério da Lapa foi, durante anos, o cemitério da burguesia portuense. Bastará, inclusive, o simples exercício de olhar o índice da tese de doutoramento *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal: consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*, de Queiroz[11], para verificar, no que ao Cemitério da Lapa diz respeito, quantos indivíduos e famílias respeitadas da urbe portuense foram Irmãos da Lapa e escolheram repousar no cemitério da sua Irmandade.

---

[9] SILVA, Francisco Ribeiro da – O Colégio da Irmandade da Lapa: um elo histórico da ligação portuense ao Brasil. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XIX, nº 4, Porto, 2000, pp. 118-126.

[10] "*Os alunos provenientes do Brasil, já independente, vieram do Maranhão (8), do Rio de Janeiro (10), Pernambuco (4), da Baía (9), da vila de S. Salvador de Campos (3 todos irmãos) e de S. Paulo (1). Com todas estas cidades a do Porto manteve intenso intercâmbio comercial e humano durante o período em questão. Como os meninos que vinham da América necessitavam de um tutor na cidade do Porto, não raro esse papel era desempenhado por negociantes portuenses com interesses no Brasil.*". Cf. *Ibidem*.

[11] QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal: consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. Porto: [Edição do Autor], 2002, 2 vols. Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Literatura

Entre os ilustres que marcaram a história da Irmandade da Lapa contam-se os romancistas e poetas que deixaram um legado de grande valor ao, por exemplo, escolherem o Cemitério da Instituição como local para o seu repouso eterno. Entre os casos mais afamados, como os de Soares de Passos, Maria da Felicidade Couto Browne (*Soror Dolores*) e Camilo Castelo Branco, outros Homens das Letras passaram pela Irmandade, ainda que não tenham deixado qualquer vestígio material da frequência desta Instituição, como é o caso de Ramalho Ortigão e de Eça de Queirós, diretor/professor e aluno, respetivamente, do Colégio da Lapa. Tais factos ligam para sempre estas figuras à Irmandade, pois a sua biografia não seria seguramente igual, nem teria certamente o mesmo desfecho, se a sua passagem pela Irmandade não tivesse sucedido. Independentemente de a ligação ter sido mais ou menos profunda, certo é que a História da Irmandade também é composta por este valioso e extensíssimo património, o qual, não podendo ser ilustrado por uma qualquer obra/fotografia/relíquia, é ilustrado pela própria história, pelo próprio facto, não comportando menor valor, nem menor importância.

Fig. 2 – *Nossa Senhora da Conceição*, s/ autor. Escultura em madeira, (34 cm x 16 cm). S/ data. Coleção da V.I.N.S.L. Fot. de V.I.N.S.L.

PATRIMÓNIO MATERIAL

O património material da Irmandade da Lapa pode ser subdividido em quatro categorias **(Artístico, Arquitetónico, Arquivístico, "Doações e Legados")**, as quais seguidamente aprofundaremos.

Património Artístico

O património artístico da Irmandade da Lapa pode ainda ser subdividido em outros quatro campos: **Arte Sacra, Escultura, Cerâmica e Pintura (retratística)**. É de notar que estas subcategorias servem, sobretudo, como um meio de orientar a nossa leitura sobre uma coleção rica na sua diversidade tipológica e técnica. É também de ressalvar que, neste caso em particular, falamos do espólio da Irmandade, excluindo patrimónios tão importantes como o da Igreja ou o do próprio Cemitério, pela simples razão que tais patrimónios não devem ou não podem ser retirados do seu contexto pelo que "deve ser o museu a ir ao seu encontro". Assim, concentramo-nos acima de tudo nas peças avulsas e "dispersas" pelo edifício da Casa da Irmandade, as quais necessitam de uma releitura e reinterpretação à luz da sua função e existência atuais.

Arte Sacra

A coleção de arte sacra existente na Casa da Irmandade é composta por quatro grandes conjuntos: **imaginária, pintura, paramentaria e "outros objetos"**. Tal como nas categorias a analisar adiante sabe-se que, em alguns casos, na origem deste espólio estão doações e ofertas. No entanto, e no caso da arte sacra em especial, algumas destas peças poderão também ser provenientes da Igreja ou até da primitiva Capela da Lapa, peças estas que, por estarem danificadas ou por já não se adequarem às funções de culto, encontraram espaço nos armários e prateleiras do Salão Nobre da Casa da Irmandade.

No campo da **imaginária**, encontramos imagens devocionais de santos e santas de pequena dimensão, como Nossa Senhora da Conceição (fig. 2). Trata-se de peças não datadas, que remetem para os altares domésticos e para a produção em barro ou madeira. No contexto do espólio da Lapa, estas peças representam uma técnica/atividade profissional (de santeiro), atualmente em vias de extinção, e enriquecem as coleções da Irmandade pela sua beleza e detalhe, sobretudo nas vestes das figuras femininas marcadas pelas cercaduras ondulantes em folha de ouro.

No âmbito da **pintura sacra**, e para além de todas as telas de natureza religiosa que decoram o interior da Igreja, a Irmandade possui um interessante conjunto de quadros que registam episódios bíblicos. Esta coleção é composta por obras na sua maioria oferecidas por benfeitores comerciantes e negociantes, tais como Gaspar Borges de Castro da Costa Leite (1873-1948) e José Gaspar da Graça (1815-1887). Neste contexto, há ainda um grupo de quatro belíssimas pinturas que poderão corresponder àqueles "*quatro valiosos quadros a óleo*" que *O Tripeiro*[12] afirma terem sido oferecidos pelo Dr. Rebelo Valente (1883-1950)[13].

[12] "*27.02.1915: A Mesa da Ordem da Lapa aprova um voto de muito reconhecimento ao Dr. Rebelo Valente pela oferta à instituição de quatro valiosos quadros a óleo*". Aconteceu há 50 anos... (Diário retrospetivo, fevereiro de 1915). *O Tripeiro,* série VI, ano V, nº 2, Porto, fevereiro de 1965, p. 64.

[13] A notícia d'*O Tripeiro* referir-se-á, certamente, ao Dr. António Vasco Rebelo Valente, conhecido, nomeadamente, por ter dirigido, entre 1932 e 1950, o Museu Nacional Soares dos Reis.

A **paramentaria** constitui, como seria expectável, um núcleo incontornável da coleção da Irmandade, encontrando-se na Igreja diversos e riquíssimos exemplares[14]. A Sala das Sessões da Irmandade exibe também dois destes conjuntos, em damasco vermelho e cru, ambos ornamentados com requintados bordados a fio de ouro.

Também em exposição, listamos uma série de peças inseridas numa categoria propositadamente ampla e indefinida – **"outros objetos"** – pois na realidade o que os une é tão-somente a temática sacra, uma vez que a sua origem, forma e função são distintas. Aqui deixamos o exemplo de um "livro de missa", o qual constitui igualmente um legado, desta feita do Engenheiro Jorge Augusto Hipólito dos Reis Correia (fig. 3). A beleza deste objeto recorda-nos que este não representava apenas um meio de acompanhar as celebrações eucarísticas. O seu valor material e artístico simbolizava a própria fé e devoção do seu proprietário.

Fig. 3 – *Livro de Missa*, s/ autor. Madrepérola e veludo, (11 cm x 7,5 cm). S/ data. Coleção da V.I.N.S.L. Fot. de V.I.N.S.L.

Escultura

A escultura constitui uma outra categoria inserida naquilo que denominámos Património Artístico. No espólio da Irmandade não existem muitos exemplares, sendo esta escassez claramente "compensada" pela escultura e pela estatuária de grande qualidade que ornamentam a Igreja e abundam em todo o Cemitério, por excelência. Na Casa da Irmandade podemos contemplar bustos que retratam, como é habitual, figuras que participaram ativamente nos órgãos da Irmandade, caso de Ezequiel Vieira de Castro, Diretor da Irmandade de 1897 a 1910, *grosso modo*.

[14] "*Essa circunstância, aliás, levara-o* [a D. Pedro IV] *a fazer doação à Igreja da Lapa de vários paramentos e alfaias litúrgicas procedentes de Mosteiros ´abandonados` da cidade do Porto".* SILVA, Francisco Ribeiro da – D. Pedro IV… […], *Op. cit.*

Fig. 4 – *Vaso decorativo, Fábrica Santo António.*Cerâmica, (62 cm x 46 cm). S/ data. Coleção da V.I.N.S.L. Fot. de V.I.N.S.L.

Cerâmica

A cerâmica constitui um núcleo de grande relevância na coleção da Irmandade, não só pela quantidade, como pela diversidade em que se apresenta. Paralelamente a uma produção mais recente que ostenta o símbolo da Irmandade e que terá servido/serve para ornamentar o Cemitério da Lapa, o núcleo de cerâmica preserva peças belíssimas e em bom estado de conservação, produzidas pelas mais conhecidas fábricas de cerâmica que marcaram a arte industrial dos séculos XIX/XX. São disto exemplo vasos e jarrões das Fábricas de Miragaia e de Santo António de Vale da Piedade (fig. 4), cuja aparência nos permite não só ficar a conhecer as características técnicas e estilísticas das respetivas fábricas produtoras, como também nos dá a oportunidade de apreciar o legado desta excelente arte industrial.

Pintura (retratística)

A pintura, particularmente a tipologia do retrato, é sem dúvida a que merece maior destaque na coleção da Irmandade, uma vez que através dela conseguimos acompanhar um percurso artístico (técnico e estilístico), bem como identificar as personagens tão envolvidas na história da Instituição, como na história da própria cidade do Porto. Estas pinturas retratam na sua generalidade benfeitores e beneméritos que auxiliaram no engrandecimento da Irmandade, quer através de feitos e diligências tomadas, quer através da doação de bens, o que muito contribuiu para o seu crescimento.

O retrato serve então de homenagem, pois perpetuando a imagem do benfeitor perpetua-se igualmente a sua ação/dádiva. Muitas vezes, a única contrapartida exigida por estes beneméritos era precisamente o seu retrato, pois tal não constituía simplesmente a replicação da sua aparência. Na sua globalidade, estes retratos são representações minuciosamente estudadas e refletidas, em que a posição corporal, o gesto ou o olhar de cada personagem têm um significado particular, geralmente relacionado com o seu estatuto social, económico e/ou cultural.

Os retratos encontram-se na vulgarmente denominada "Sala dos Quadros", sendo que a designação "Átrio" ou "Galeria da Memória" se enquadra de forma mais harmoniosa no perfil, função e conteúdo deste espaço. O visitante consegue autonomamente fazer uma leitura visual da sala e da distribuição das pinturas. Nas paredes da esquerda e da direita, estão dispostos retratos sem autor identificado: à esquerda, as personagens ainda falecidas no século XIX; à direita, as personalidades já falecidas no século XX. Na parede central, apresentam-se todos os quadros com autor identificado, sendo a lógica de distribuição semelhante, ou seja, da esquerda para a direita estão dispostas as pinturas do século XIX ao século XX.

Fig. 5 – *S/ título*, de Julião Martins (1833-1907). Pintura a óleo sobre tela (96,5 cm x 67,5 cm). 1874. Coleção da V.I.N.S.L. Fot. de V.I.N.S.L.

Fig. 6 – *José Lopes Martins*, de João Marques de Oliveira (1853-1927). Pintura a óleo sobre tela (131 cm x 90 cm). S/ data. Coleção da V.I.N.S.L. Fot. de V.I.N.S.L.

Fig. 7 – *Joaquina de Moura Veloso Guimarães*, de Eduardo de Moura. Pintura a óleo sobre tela (96 cm x 73 cm). 1917. Coleção da V.I.N.S.L. Fot. de V.I.N.S.L.

A distribuição descrita conduz a diversas e interessantes leituras e interpretações. Para além da identificação de padrões como a postura dos retratados, salientemos três obras para mais evidentemente demonstrarmos aquilo que é possível retirar da observação atenta destes quadros. Se colocarmos, lado a lado, um retrato de 1874, um retrato da passagem do século XIX para o século XX e um retrato de 1917, verificamos aquilo que podemos designar de "permanências de um gosto romântico", muito caras a um género como o retrato sobretudo num contexto como o que aqui apresentamos (figs. 5 a 7). Embora encontremos diferenças flagrantes entre os três retratados, há uma ambiência comum marcada pelo uso dos tons mais escuros, com destaque para o preto, que domina as vestes, e para o castanho, que domina os fundos. A posição corporal com torção para o lado direito do observador é também uma característica semelhante aos três quadros. Todas as figuras exibem acessórios como correias, anéis, alfinetes, luvas ou livros, indicadores da sua condição social, económica e cultural confortável.

Este núcleo da Irmandade possui um conjunto de quadros cujos retratados ainda não estão devidamente identificados. A busca pela sua identidade pode seguir diferentes vias. Podemos enveredar pela pesquisa arquivística, pela análise dos retratos de outras instituições congéneres da cidade do Porto ou, também, pelo estudo dos bustos e medalhões existentes no Cemitério da Lapa, os quais ilustram precisamente personalidades ali sepultadas. Seguindo esta última linha de investigação, fomos levadas a concluir que um dos retratados não identificados (fig. 8a) corresponde, ao que tudo indica, à figura de André Torres Villas (1823-1902) (fig. 8b). A mesma estratégia foi seguida para identificar uma outra pintura, desta feita da autoria de Julião Martins (1833-1907)[15]e datada de 1877. Mais uma vez, o busto presente no jazigo, neste caso de António Barbosa de Sousa Faria (1821-1870)[16], permitiu-nos concluir que terá sido ele a ser retratado por Julião na década de setenta do século XIX.

[15] Julião Martins ou Martinez (1833-1907) foi um retratista. Nasceu em Tui, na Galiza, fixando-se desde 1854 em Viana do Castelo. Porém, produziu trabalhos em outras cidades portuguesas, tais como o Porto.

[16] António Barbosa de Sousa Faria (12.05.1821-29.11.1870) foi juiz de direito de instância e juiz do Tribunal Comercial do Porto.

Fig. 8a – *Possível retrato de André Torres Villas*, de Peixoto. Pintura a óleo sobre tela (75 cm x 57,5 cm). 1876. Coleção da V.I.N.S.L. Fot. de V.I.N.S.L.

Fig. 8b – *Busto de André Torres Villas*. Jazigo. Cemitério da V.I.N.S.L. Fot. de V.I.N.S.L.

Património Arquitetónico

Recuperando o organigrama que nos guia nesta análise cabe-nos agora referir o património arquitetónico da Irmandade, o qual é composto por quatro grandes estruturas: **a Igreja, o Cemitério, o Hospital e o Centro de Cultura e Arte da Lapa**.

A **Igreja** tal como a conhecemos foi edificada, *grosso modo*, entre 1756 e 1863, segundo traça do arquiteto José de Figueiredo Seixas (?-1773). Constitui um dos mais importantes bens patrimoniais da Irmandade, não só pela sua antiguidade e valor material, como também pela promoção cultural que leva a cabo, nomeadamente, através dos concertos realizados, desde 1995, com o majestoso Órgão de Tubos[17].

O **Cemitério** da Irmandade merece destaque no âmbito do património da Lapa e mesmo do património da cidade do Porto, dado que é o mais antigo cemitério romântico português. O seu valor arquitetónico e artístico está patente nas magníficas capelas funerárias que fazem deste cemitério um

[17] Para saber mais sobre a Igreja de Nossa Senhora da Lapa, cf. LEITE, Gaspar Costa – *A Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa ereta na cidade do Porto. Extratos do seu arquivo – notas bibliográficas*. Porto, 1939.
SILVA, Francisco Ribeiro da – A Igreja da Lapa. Arte, culto e história. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XXI, nº 9, Porto, setembro de 2002, pp. 264-268.
SILVA, Francisco Ribeiro da – Os primórdios da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XVII, nº 5, Porto, 1998, pp. 130-138.

espaço de referência para o conhecimento da escultura cemiterial. O seu valor simbólico e evocativo é desde logo evidente, não estivessem sepultados neste cemitério ilustres como Camilo Castelo Branco, José Ferreira Borges, Marques da Silva, Marques de Oliveira, entre muitos outros[18].

O **Hospital** da Lapa, edificado entre 1902 e 1904, representa uma outra valência da Irmandade, neste caso dedicada à saúde, e ainda em atividade. Apesar de todas as intervenções de modernização sofridas, o edifício mantém, desde logo, na sua fachada, os traços e linhas característicos de inícios do século XX, servindo de exemplar da arquitetura e engenharia hospitalares da época[19].

O **Centro de Cultura e Arte da Lapa (CCALAPA)** é a designação para um projeto em crescimento e em definição que visa promover todo o património da Instituição, em apresentação neste texto, começando por abrir espaços como a Casa da Irmandade, até ao momento com acesso restrito. Este projeto tem em vista uma dupla vertente: por um lado, estudar e inventariar o património material da Irmandade; e, por outro, dinamizá-lo, dando-o a conhecer a turistas e residentes.

Património Arquivístico

O **Arquivo** documental da Irmandade constitui naturalmente um outro tópico de elevada riqueza patrimonial, não residisse nele toda a documentação que auxilia na narração da sua história, desde a fundação no século XVIII até à construção do Hospital. Apesar dos hiatos temporais de que sofre, nele encontramos cadernos de encargos do longo período de edificação da Igreja e notas da angariação de fundos para a realização das exéquias fúnebres de D. Pedro IV, para além dos sempre muito importantes livros de atas, onde cada decisão da Mesa Administrativa ficou firmada. Paralelamente, o Arquivo assume-se como um património de duas faces, rico do ponto de vista da informação que conserva e belíssimo do ponto de vista dos livros e documentos em reserva, os quais merecem destaque pelas suas encadernações artísticas e caligrafia.

Património "Doações e Legados"

Como ficou claro, grande parte do espólio da Irmandade descrito nestas páginas poderia ser incluído nesta categoria, dado que muitas das obras e peças resultaram da oferta de particulares. No entanto, decidimos concentrar neste tópico um dos legados mais importantes confiados à Lapa, o qual se relaciona com Camilo Castelo Branco. Desta personalidade, a Instituição pode orgulhar-se de possuir um património tão imaterial, quanto material: por um lado, conserva os seus restos mortais

---

[18] Para saber mais sobre o Cemitério de Nossa Senhora da Lapa, vd. QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista: o Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*. [S.l.: s.n.], 1997. Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto; QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os cemitérios do Porto…* […], *Op. cit.*

[19] Para saber mais sobre o Hospital de Nossa Senhora da Lapa, cf. SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Hospital da Irmandade da Lapa 1904-2004. Apontamentos históricos*. Porto: [s.n.], 2004.
SILVA, Francisco Ribeiro da – O Hospital da Lapa ou a utilidade social das Irmandades. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XXIII, nº 12, Porto, dezembro de 2004, pp. 360-363.
SILVA, Francisco Ribeiro da – Os primórdios… […], *Op. cit.*

no jazigo do seu amigo Freitas Fortuna[20]; por outro, é fiel depositária de vários objetos ligados à vida de Camilo[21].

Conclusão

Como ficou patente nas últimas páginas, o espólio da Irmandade da Lapa divide-se em duas componentes principais (imaterial e material), primando pela sua diversidade temporal, tipológica e técnica. Através deste património é possível contar a história da Instituição e da cidade que a acolhe. As coleções da Lapa, dentro da sua heterogeneidade, parecem partilhar entre si uma perspetiva romântica, patente na própria ideia do legado e da doação como forma de perpetuação do indivíduo. Este culto do indivíduo está ainda claramente representado na série de retratos que compõem uma galeria de benfeitores que, na falta da fotografia, encontraram no retrato pintado o modo de se eternizarem materialmente na história da Irmandade a que pertenceram. O cemitério materializa todo o espírito do romantismo, desde as suas arquiteturas e esculturas às histórias trágicas e combativas dos seus jazentes. A Irmandade da Lapa participou ativamente no Porto Romântico do século XIX, contribuindo ainda para as suas reminiscências, presentes naquilo que herdou e preserva do passado e que, de forma romântica, continua a exaltar. Entre os seus expoentes máximos, encontramos os versos do ultrarromântico Soares de Passos, os quais, até hoje, coroam a entrada do Cemitério da Lapa:

> *"Eis ossos carcomidos, cinzas frias,*
> *Em que paraõ da vida os breves dias,*
> *Mortal se quanto vês te naõ abala*
> *Ouve a tremenda voz que assim te falla,*
> *– Lembra-te Homem que és pó, e que dest 'arte*
> *– Em pó, ou cêdo ou tarde, has de tornar-te."*

Bibliografia

COELHO, Cesário – *Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa: factos da sua história*. [S.l.: s.n.], 1965.

LEITE, Gaspar Costa – *A Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa ereta na cidade do Porto. Extratos do seu arquivo – notas bibliográficas*. Porto: [s.n.], 1939.

MENEZES, Mário de – Arquitetura civil portuense: II – A – A muralha fernandina; B – "O muito que, para sempre, já não há". Ainda na "Relação" – O caso de Urbino Freitas (Conclusão). *O Tripeiro*, VI série, ano X, nº 6, Porto, junho de 1970, pp. 216 a 219.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista: o Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa 1833-1900*. [Porto: s.n.], 1997. Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[20] Para ficar a conhecer a identidade das personalidades ali sepultadas, vd. MENEZES, Mário de – Arquitetura civil portuense: II – A – A muralha fernandina; B – "O muito que, para sempre, já não há". Ainda na "Relação" – O caso de Urbino Freitas (Conclusão). *O Tripeiro*, VI série, ano X, nº 6, Porto, junho de 1970, pp. 216 a 219.

[21] Cf. http://www.camilocastelobranco.org/index2.php?co=60&tp=3&cop=66&LG=0&mop=144&it=paginas.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal: consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória.* [Porto: s.n.]. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SEQUEIRA, Padre Ângelo – *Botica Preciosa e Thesouro Precioso da Lapa.* [S.l: s.n., s.d.].

SILVA, Francisco Ribeiro da – A Igreja da Lapa. Arte, culto e história. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XXI, nº 9, Porto, setembro de 2002, pp. 264-268.

SILVA, Francisco Ribeiro da – Brasil, Brasileiros e Irmandades/Ordens Terceiras Portuenses. *In Os Brasileiros de Torna-Viagem*. Lisboa: CNCDP, 2000, pp. 135-147.

SILVA, Francisco Ribeiro da – D. Pedro IV e a Venerável Irmandade da Lapa da Cidade do Porto. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XVIII, n.os 7 e 8, Porto, 1999, pp. 203-210.

SILVA, Francisco Ribeiro da – D. Pedro IV e a Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Lapa da cidade do Porto. In *D. Pedro, Imperador do Brasil, Rei de Portugal. Do Absolutismo ao Liberalismo*, Atas do Congresso Internacional. Porto, 2001, pp. 253-282.

SILVA, Francisco Ribeiro da – O Colégio da Irmandade da Lapa – um elo histórico da ligação portuense ao Brasil. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XIX, nº 4, Porto, 2000, pp. 118-126.

SILVA, Francisco Ribeiro da Silva – *O Hospital da Irmandade da Lapa 1904-2004. Apontamentos Históricos*. Porto: [s.n.], 2004.

SILVA, Francisco Ribeiro da – O Hospital da Lapa ou a utilidade social das Irmandades. *O Tripeiro*, Porto, 7ª série, ano XXIII, nº 12, dezembro de 2004, pp. 360-363.

SILVA, Francisco Ribeiro da – O Seminário-Colégio da Irmandade da Lapa e as ideias pedagógicas dos inícios de Oitocentos. *Revista da Faculdade de Letras – História*, III série, vol. 1, Porto, 2000, pp. 53-66.

SILVA, Francisco Ribeiro da – Os primórdios da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XVII, nº 5, Porto, 1998, pp. 130-138.

NOTAS SOBRE O MOBILIÁRIO DO PALÁCIO DA BOLSA (1834-1910) E A FIGURA DE ZEFERINO JOSÉ PINTO

Adelina Valente[1]

Introdução

A construção do edifício para albergar a Associação Comercial do Porto – o Palácio da Bolsa (fig. 1) – foi um desafio para artistas e artífices portugueses. As actas da Associação indicam que, no ano de 1834, uma reunião da Comissão Provisória presidida por Arnaldo van Zeller deliberou a sua edificação nas ruínas do antigo Convento de S. Francisco[2]. Com esse propósito foi instituída uma comissão instaladora[3]. As obras iniciaram-se em 1841, dando corpo à necessidade de albergar não só os membros do "corpo do comércio nortenho"[4], mas também o funcionamento das bolsas na cidade do Porto[5], que, até à data, se resumiam ao número de vinte, denominando-se "Juntina"[6]. No ano de 1842 foi colocada a primeira pedra da estrutura arquitectónica e, em 1846, já existia, na construção em curso, uma sala privativa para a actividade bolsista[7]. A inauguração do edifício ocorreu em Novembro de 1891, com a real presença de D. Carlos e de D. Amélia. Foi apelidada de "catedral do trabalho" por Manuel Pinheiro Chagas[8].

---

[1] Doutora em Estudos do Património. Investigadora do CITAR, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa.

[2] Vd. CARDOSO, António – *Palácio da Bolsa*. Porto: Associação Comercial do Porto, 1994, p. 14. O convento de S. Francisco tinha desempenhado funções de aquartelamento de tropas sendo, entretanto, destruído por um incêndio.

[3] Vd. PASSOS, Carlos – *Associação Comercial do Porto. Resumo histórico da sua actividade desde a sua fundação.* Porto: [Associação Comercial do Porto], 1947, p. 26.

[4] Vd. BONIFÁCIO, Maria de Fátima – A Associação Comercial do Porto no contexto político-económico nortenho e nacional (segundo quartel do século XIX). *Análise Social,* vol. XXII (91), 1986-2.°, pp. 331-367. No Norte imperava o comércio de vinho do Porto, bem como as actividades de importação e exportação de diversas mercadorias. Os problemas vinhateiros eram objecto de primazia na actividade da instituição.

[5] Vd. ALVES, Jorge Fernandes Alves – D. Manuel II no Palácio da Bolsa. *O Tripeiro*, 7ª série, Ano XXVII, nº 11, 2008, pp. 324-325. Até essa data, os leilões bolsistas efectuavam-se na praça defronte à Rua dos Ingleses, existindo um "*único corrector diplomado naquela época – António Elias Urpia*".

[6] Vd. PASSOS, Carlos – *Associação Comercial do Porto. Resumo histórico da sua actividade desde a sua fundação.* Porto: [Associação Comercial do Porto], 1947, pp. 76-78. O autor refere que a Juntina fazia "*arrematação de navios*", "*de mercadorias por grosso e de bens imóveis*". No andar que servia a António Elias Urpia de escritório, existia "*um gabinete de leitura onde se achavam, entre os raros periódicos do País* [...] *algumas publicações e revistas estrangeiras de comércio e navegação*".

[7] Vd. PASSOS, Carlos – *Associação Comercial do Porto. Resumo histórico da sua actividade desde a sua fundação.* Porto: [Associação Comercial do Porto], 1947, p. 34.

[8] Vd. PASSOS, Carlos de – *Guia histórica e artística do Porto.* Porto: Livraria Figueirinhas, 1935, p. 279.

1. A evolução das obras e da aquisição de mobiliário

Seis arquitectos colaboraram nos planos e na direcção das obras deste edifício, atendendo às sucessivas carências de operacionalidade do mesmo. Joaquim da Costa Lima Júnior (1806-1864) delineou, entre 1840 e 1860, o risco com linhas neoclássicas revivalistas, na esteira do gosto portuense pelo neopalladiano inglês que Carlos de Passos considera, em 1935, um exemplo "*do clássico modesto vulgarizado no século XIX, modesto e sóbrio*"[9]. O arquitecto camarário José Luís Nogueira Júnior teve breve intervenção, que ainda estará por apurar[10]. Gustavo Adolfo Gonçalves e Sousa pontuou, em seguida, entre 1860 e 1879, dirigindo as obras do Salão Árabe. Coube a Tomás Augusto Soller, activo no estaleiro entre 1879 e 1883, concluí-las, além de traçar a cobertura metálica do Pátio das Nações. Seguiram-se José de Macedo Araújo Júnior, no período que mediou entre 1883 e 1890, e Joel da Silva Pereira, nos nove anos entre 1890 e 1899. José Marques da Silva, que foi aluno de Tomás Soller na Academia Portuense de Belas Artes em 1882[11], deu, por fim, o seu contributo, entre os anos de 1889 e 1910, desenhando mobiliário para a sala que alberga o Tribunal Comercial, para a sala de Recepção[12] ou, como é denominada hoje, dos Retratos, para o gabinete do Presidente e, ainda, para a sala da Direcção, para o Salão Árabe e para a Galeria do Pátio[13].

No que respeita ao mobiliário, os livros de Actas da Associação Comercial do Porto revelam que, entre 1842 e 1844, o "*arranjo da casa da Associação*"[14] não era prioridade. A preocupação dos seus membros focava-se, com premência, nos problemas do comércio e indústria, no relacionamento com o Brasil, França e Inglaterra, com as questões alfandegárias e, tema relevante, com o modo de financiar a obra arquitectónica que tinha sido iniciada.

Data de 15 de Abril de 1862 a acta da direcção que informa da existência de uma "*Comissão de Obras*" a que respondia o arquitecto[15]. Na redacção dos assuntos a tratar perpassa o facto de que este tinha autonomia para desenhar, conceber, propor e orçamentar. Gustavo Adolfo Gonçalves e Sousa superintendia, à data, as obras. Regista-se, nessa acta, a necessidade de "*ir mobilando e adornando as diferentes salas à proporção que se vão construindo e que por esse motivo, e por haver fundos suficientes em caixa, a que a natureza das obras não pode por enquanto dar saída, entendeu*

---

[9] Vd. PASSOS, Carlos de – *Guia histórica e artística do Porto*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1935, p. 280.

[10] Vd. PASSOS, Carlos de – *Guia histórica e artística do Porto*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1935, p. 280. Carlos de Passos fornece esta informação mas não indica de que constou a prestação de José Luís Nogueira Júnior, filho de José Luís Nogueira, que dirigiu as obras de início do projecto. Nogueira Júnior teve intervenções na cidade, entre elas, na Capela do Bonfim.

[11] Vd. SOARES, Andreia Sofia da Rocha – *Estudos de história do mobiliário em Portugal: os projectos do arquitecto Marques da Silva para a Associação Comercial do Porto*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Porto, 2011. Texto policopiado, p. 24.

[12] Vd. PASSOS, Carlos de – *Guia histórica e artística do Porto*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1935, p. 284.

[13] Vd. SOARES, Andreia Sofia da Rocha – *Estudos de história do mobiliário em Portugal: os projectos do arquitecto Marques da Silva para a Associação Comercial do Porto*. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Porto, 2011. Texto policopiado, p. 55.

[14] Vd. BONIFÁCIO, Maria de Fátima – A Associação Comercial do Porto no contexto político-económico nortenho e nacional (segundo quartel do século XIX). *Análise Social*, vol. XXII (91), 1986-2.°, p. 334.

[15] Vd. Arquivo da Associação Comercial do Porto, *Livro nº 9 das Actas da Direcção*. Acta da sessão de 17 Janeiro de 1863, f. 38-39. Presidiu o visconde de Lagoação.

a comissão das mesma obras dever apresentar à Direcção o orçamento da despesa que haverá a fazer com essa mobília, e pedir a competente autorização, ponderando a urgência de tomar uma resolução a semelhante respeito, visto a possibilidade da próxima visita de S.S. MM. a esta cidade". A razão dessa indispensabilidade reflectia-se nos "*inconvenientes e mesmo despesas que há a fazer sempre que é preciso adornar e mobilar a casa sendo necessário solicitar o auxílio de alguns Srs. associados que nem sempre poderão prestar-se a coadjuvar-nos*". Esta informação é relevante pois reporta o empréstimo de elementos decorativos, incluindo mobiliário, por parte dos sócios aquando de alguma ocasião festiva. Veremos, *infra*, tal facto aquando de algumas visitas reais ao Porto.

A comissão de obras neste ano de 1862 era constituída por cinco figuras da Associação[16], as mesmas que, no ano seguinte, em 26 de Setembro de 1863, deram opinião favorável à compra de mobiliário "*para adorno das salas do edifício já concluídas*"[17]. A verba de que, então, a Associação dispunha não era suficiente para tal despesa, ficando decidido o ajuste de empréstimo a autorizar pela Assembleia-geral[18].

2. O mobiliário utilizado aquando das visitas reais

O rei D. Carlos esteve presente na inauguração do denominado Palácio da Bolsa, conforme referido *supra*. No pátio central do edifício, já então finalizado, o arquitecto José Marques da Silva criou uma atmosfera coroada por festões de panejamentos e grinaldas vegetalistas com flores; as mesas destacam-se pela sua disposição circular, igualmente adornada por ramos floridos, e os lugares para os convidados estão marcados por mobiliário de assento funcional. Documento fotográfico epocal revela o ambiente concebido (fig. 2). Um recibo da Companhia Hortícola-Agrícola Portuense, datado de 21 de Novembro de 1891, refere expressamente o montante, no valor de 165$000 réis, cobrado à Associação Comercial por "*decoração hoje pela ocasião de visita de S.S. Majestades*" (fig. 3)[19]. O retrato do rei, pintado por Francisco José Resende, "*de grandeza natural, a óleo*"[20], foi rematado para a ocasião com "*caixilho grande dourado*", conforme recibo do "*Estabelecimento de Dourador*" com "*Fábrica no Bonjardim*", tendo importado em 70.000 réis[21].

---

[16] Vd. A.A.C.P., *Livro nº 9 das Actas da Direcção*. Acta da sessão de 17 Janeiro de 1863, f. 49. Joaquim Ribeiro de Faria Guimarães, Justino Ferreira Pinto Basto, José de Almeida Campos Júnior, Domingos Manuel Barbosa Brandão e João Marinho Alves eram os associados que superintendiam as obras.

[17] Vd. A.A.C.P., *Livro nº 9 das Actas da Direcção*. Acta da sessão de 17 Janeiro de 1863, f. 50.

[18] Vd. A.A.C.P., *Livro nº 9 das Actas da Direcção*. Acta da sessão de 17 Janeiro de 1863, f. 75. A redacção da acta referente a esta questão reza o seguinte: "*Tendo ponderado a comissão da sobras que em sessão de 23 de Março deste ano fora encarregada de comprar os móveis indispensáveis para adorno das salas que já estão prontas, mas que o dinheiro existente em cofre apenas chegaria para uma pequena parte deles, por isso que os que desde já se julgam necessários para aquele efeito devem importar aproximadamente em 6.000$000 rs., resolveu a Direcção que a mesma Comissão ficasse encarregada de realizar desde já a compra dos móveis para que chegue a quantia que existe em cofre e que faça a compra dos restantes peças convocada a Assembleia-geral, e se obtivesse a sua autorização para se contrair um empréstimo logo que se julgue oportuno, a qual deve ser amortizado pelos rendimentos sucessivos da Associação*".

[19] Vd. A.A.C.P., *Cx. do ano 1891*, Doc. 2.20.

[20] Vd. A.A.C.P., *Cx. do ano 1891*. Esta expressão é usada no recibo do pintor Francisco José Resende.

[21] Vd. A.A.C.P., *Cx. do ano 1891*, Doc. 2.

Outros monarcas marcaram presença, em datas precedentes, visitando as obras que então decorriam. Estão neste caso a rainha D. Maria II e o rei consorte D. Fernando, em Maio de 1852. Para a recepção do casal real, os espaços foram decorados, segundo relato da época[22], com "*esculturas em mármores preciosos*", "*bojudos jarrões da Índia de desenhos exóticos e largas pinceladas em encarnado vivo e ouro velho*". O copo-de-água foi servido em salão com cinco aparadores, "*um no fundo da sala, adornado de pratas, ouro, louças, cristais e jarras de flores. Em frente um outro do mesmo tamanho (24 palmos de comprido e 10 de largo)*". As salvas de prata lavrada adornavam o mobiliário de mogno, lado a lado com "*louças de porcelana inglesa*". A mesma descrição refere que "*muitos objectos decorativos foram graciosamente cedidos pelos membros da direcção, entre os quais alguns se destacavam como coleccionadores de verdadeiras preciosidades*". A quantia dispendida com esta recepção terá importado em 1.073$000 réis[23]. Os associados estavam empenhados, portanto, em fazer sentir a sua importância nas dimensões social e económica.

Seguiu-se a visita do rei D. Pedro V, em 1860, este em momento de contenção de despesas, tendo-se, porém anotado que "*no interior tudo era esplêndido, achando-se todas as salas com ricos tapetes aveludados*". D. Pedro II do Brasil esteve na cidade do Porto no ano de 1871 e, aquando dessa efeméride, a direcção da Associação encontrou uma solução vistosa para a decoração do exterior do edifício, dadas as dificuldades orçamentais de que, à data, sofria: deveria "*iluminar-se a gaz a fachada principal do nosso edifício durante três noites da estada de S. Majestade nesta cidade*"[24].

Cerca de treze anos mais tarde, em 1873, D. Luís I visitou a cidade, não deixando de acorrer ao edifício da Associação Comercial. Foi necessária a compra de diversas peças para o adornar, mormente o salão de baile. Constatou-se, porém, no termo da efeméride, que algumas não seriam de utilidade para a Associação, pelo que, no seguimento da festividade, se decidiu guardar as que tivessem lugar em algumas salas do edifício, sendo postas à venda, em leilão, as restantes[25].

O último membro da família real a visitar o edifício foi o rei D. Manuel II, em 1908, na sequência do regicídio[26]. No dia 14 de Novembro, aí foi servido um banquete em sua honra. O ambiente criado pelo arquitecto Marques da Silva[27] contaria com "*10 mil lâmpadas*" iluminando o Pátio das Nações, transformado num *"jardim de Inverno"*, com larga decoração vegetal e atoalhados, com mesas para 500 convidados[28].

---

[22] Vd. *Braz Tisana* de 11 de Maio de 1852. *Apud* PASSOS, Carlos – *Associação Comercial do Porto. Resumo histórico da sua actividade desde a sua fundação.* Porto: [Associação Comercial do Porto], 1947, pp. 113-114.

[23] Vd. PASSOS, Carlos – *Associação Comercial do Porto. Resumo histórico da sua actividade desde a sua fundação.* Porto: [Associação Comercial do Porto], 1947, pp. 116-122.

[24] Vd. A.A.C.P., *Livro nº 9 das Actas da Direcção*, Acta de 5 de Junho de 1871, f. s/ numeração.

[25] Vd. A.A.C.P., *Livro nº 9 das Actas da Direcção*, Acta de 5 de Junho de 1871, f. 91-92.

[26] Vd. ALVES, Jorge Fernandes Alves – D. Manuel II no Palácio da Bolsa. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XXVII, nº 11, Novembro de 2008, pp. 324-325.

[27] Vd. ALVES, Jorge Fernandes Alves – D. Manuel II no Palácio da Bolsa. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XXVII, nº 11, Novembro de 2008, pp. 324-325.

[28] Vd. ALVES, Jorge Fernandes Alves – D. Manuel II no Palácio da Bolsa. *O Tripeiro*, 7ª série, ano XXVII, nº 11, Novembro de 2008, p. 324.

3. As publicações impressas do acervo do "Gabinete do arquitecto"

O mobiliário que foi concebido e executado ao longo das décadas em que subsistiram as obras destinava-se a cumprir os requisitos de funcionalidade de que a Associação Comercial necessitava. As peças que hoje aí vemos foram delineadas, na sua maioria, pelo arquitecto José Marques da Silva, já no século XX.

Na década de 80 de 1800 foi exarado um inventário com as existências do edifício da Associação Comercial do Porto[29]. Entre elas contava-se o acervo do gabinete do arquitecto. O mobiliário deste escritório transmite um carácter funcional, próprio para o desenrolar dos trabalhos de desenho – caso do estirador para desenho –, bem como peças para algum conforto de quem aí trabalhava, caso de mobiliário de assento e dos acessórios para cobertura do chão [30].

No cômputo dos livros, a "*Gramática d'ornamentos*" referida poderia ser o livro do arquitecto e designer inglês Owen Jones (1809-1874), intitulado, no original, "The Grammar of Ornament". Este inglês desenhou uma carta para o "menu" do banquete comemorativo da Exposição Internacional de Paris em 1867, nela espelhando o seu fascínio pela gramática islâmica[31] (fig. 4). A Associação Comercial do Porto esteve representada neste certame por alguns dos seus membros nas secções de "Agricultura e Indústria"[32], tendo recebido medalha de bronze por "ornatos de madeira e gesso"[33]. Os membros que aí se deslocaram tiveram possibilidade de tomar conhecimento directo da moda decorativa que então dominava vários campos artísticos europeus.

Dois recibos da Livraria Universal de Magalhães & Moniz, sita no Largo dos Lóios, no Porto (figs. 5 e 5.A), revelam a compra de uma das obras de Daly – provavelmente César Daly (1811-1894), um dos arquitectos e teóricos do Ecletismo[34]. A Associação adquiriu-as em Abril e Junho de 1881. Nesses dois volumes estão representados modelos de janelas e portas, alçados de edifícios e motivos decorativos aplicáveis no seu exterior e interior. Daly interroga-se sobre a estética da arquitectura à época, debatendo questões teóricas que a construção civil colocava. Em termos da arquitectura pública, a sua sugestão é a de que os projectos dos arquitectos deveriam agradar a todos, enquanto a construção

[29] Vd. A.A.C.P., Doc. s/ numeração. "*Inventário das mobílias, tapeçarias, ferramentas ferragens e utensílios, existentes no edifício da Praça e Tribunal do Comércio do Porto em 1885*". Este inventário manuscrito em duas folhas soltas, em duplicado, foi assinado por "*António José Vieira Coelho Cons.or.* (Consultor?) *Fiscal das Obras*", em 3 de Julho do mesmo ano de 1885. Numa das cópias estão registados valores a lápis com caligrafia que não nos parece coeva do documento.

[30] Transcrevemos aqui os bens referidos: "*Gabinete do Arquitecto*": "*1 secretária, 1 mocho estofado, 4 cadeiras de palhinha, 1 estirador para desenho, 1 plancheta* (sic) *idem, 1 escrivaninha, 1 esteira de palhinha de cobrir pavimento, 2 capachos de esparto, 1 aparadeira de porcelana, 1 Gramática d' ornamentos* (sic) *ilustrada com vários estilos – em 1 volume, 8 volumes com estampas ilustradas intitulados a Biblioteca do Arquitecto -140.000, 2 volumes ilustrados com planos, alçados e cortes do Palácio de Alhambra, 1 volume intitulado "Atlas universal de história, geografia, cronologia e genealogia", 3 volumes, contendo os brasões de armas das cidades e vilas da monarquia portuguesa, 1 secretária do mogno*".

[31] Vd. SNODIN, Michael – *The V&A book of Western ornament*. London: V&A Publications, 2006, p. 90.

[32] Vd. A.A.C.P., *Certificado da participação na "Exposition Universelle de 1867, à Paris"*. Doc. s/ numeração.

[33] Vd. *O Archivo Rural*, vol. 10, p. 46.

[34] Vd. DALY, César – *L'architecture privée au 19e. siècle sous Napoléon III*. 2 vols. Paris: A. Morel et C.ie, Libraires-éditeurs, 1864. *In* http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k866074.r=Daly (23.01.2015; 19h00).

das habitações deveriam servir quem nelas habitava[35]. Está aqui dado um dos motes para justificar as ornamentações diferenciadas utilizadas pelos arquitectos em instituições ou em moradias privadas.

4. Alguns elementos sobre o entalhador Zeferino José Pinto

Esta figura portuense (act. 1863-1897) carece de estudo aprofundado. Até à presente data, pouco se sabe da sua vida e os elementos sobre a respectiva actividade profissional são parcos.

Da sua vida, na cidade do Porto, conhece-se que a sua laboração deverá ter-se iniciado em 1854[36]. Em 1863 residia na paróquia de S. Nicolau, sendo casado com Ana Alves das Neves[37]. Em 1875 habitava na Rua Nova de S. João, n.os 131 a 133, e, mais tarde, em 1882, na Rua da Ferraria de Baixo[38], sempre em S. Nicolau.

O historiador Pinho Leal (1816-1884) apelida-o de "*director da obra de talha, no palácio da Bolsa Comercial desta cidade do Porto*" [39], considerando que esta "*obra tem sido e continua a ser, verdadeira e magnífica escola de entalhadores, estucadores, carpinteiros e pedreiros*". Além do carácter portuense do projecto, esta frase releva a importância do seu programa decorativo no desenvolvimento técnico e respectivo aperfeiçoamento dos artífices da cidade.

Na Exposição Internacional do Porto de 1865, Zeferino participou com "florão de gesso" para o tecto de uma sala[40], tendo recebido uma medalha de prata na área de "Escultura em Madeira" e uma menção honrosa pela sua obra de entalhador[41].

Zeferino adquiriu, por alvará de 27 de Fevereiro de 1866, o título de "entalhador da casa real"[42], que ostentava nas suas facturas (fig. 6). O desejo de afirmar a sua notoriedade deverá ter tido como motivo a participação nas obras da Bolsa[43], dirigindo e executando o trabalho de talha de Salão Árabe[44], bem como o respectivo soalho. Um expositor patente no edifício revela alguns pormenores de ornatos que se encontram na decoração parietal desse salão (fig. 7).

---

[35] Vd. DALY, César – *L'architecture privée au 19e. siècle sous Napoléon III*. 1º vol. Paris: A. Morel et C.ie, 1864, p. 12. *In* http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k866074.r=Daly (23.01.2015; 19h00).

[36] Veja-se o *fac-simile* de um anúncio deste entalhador em MATOS, Lourenço Correia de – *Os fornecedores da Casa Real (1821-1910)*. Lisboa: Dislivro Histórica, 2009, p. 216.

[37] Vd. LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p. 150.

[38] Vd. LEÃO, Manuel – *Artistas antigos do Porto*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2002, p. 175.

[39] Vd. LEAL, Pinho – *Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Editora de Matos Moreira, 1875, vol. 6, p. 63. *In* https://archive.org/details/portugalantigoe04ferrgoog, (7/11/2014; 15h00).

[40] Vd. *Catálogo Oficial da Exposição Internacional do Porto em 1865*, p. 98.

[41] Vd. *O Archivo Rural*, vol. 10, pp. 45 e 47.

[42] Vd. MATOS, Lourenço Correia de – *Os fornecedores da Casa Real (1821-1910)*. Lisboa: Dislivro Histórica, 2009, p. 165. Este título era obtido mediante o registo de um alvará nos livros da mordomia-mor da Casa Real, e o beneficiário pagava um determinado emolumento para o obter. A Casa Real não tinha qualquer obrigatoriedade de adquirir os serviços do beneficiário do título. Este era pessoal, não transmissível, podendo, no entanto, ser requerido pelo continuador da actividade.

[43] Vd. PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de pintores e escultores portugueses*. Lisboa: Livraria Civilização, 1954, vol. 4, p. 338. Este autor, por exemplo, refere como única esta actividade de Zeferino José Pinto.

[44] Análise minuciosa e detalhada da decoração parietal do São Árabe revela uma combinação de trabalho de gesso e de madeira.

Em 1875 o entalhador dirigiu-se à Direcção da Associação solicitando aumento do seu salário, argumentando que recebia o mesmo valor desde o início da sua colaboração, em 1862[45]. O pedido teve anuência sem, no entanto, a Direcção dirigir uma observação escrita, de onde se depreende que Zeferino teria outras obras que não somente as da Associação, pelo que se ausentaria quando elas lho solicitassem.

A colaboração entre o entalhador e a Associação Comercial estendeu-se até ao início do século XX, porventura sem a sua permanência constante nas obras. No ano de 1897 foi-lhe dedicado um extenso artigo no *Semanário Ilustrado Branco e Negro*[46] que, além de o retratar (fig. 8), apresenta algumas tipologias que terão saído da sua oficina, apelidadas de "mobiliário artístico": um "sofá causeuse" profusamente entalhado, uma "cadeira Luís XV" cujo cachaço é coroado por três *putti*, e "uma jardineira" (mesa de centro) ao mesmo estilo, com linhas estruturais muito marcadas em SS, torneados, vazados, motivos vegetalistas de variada ordem e, mais uma vez, *putti* acompanhando as linhas sinuosas das quatro prumadas. O mesmo artigo permite-nos colher notícias de como era encarada, à época, a obra de Zeferino: o articulista refere que "*os seus produtos de mobiliário artístico caracterizam-se geralmente pela grande riqueza de ornamentação e considerável fecundidade na criação de assuntos decorativos*"[47]. Cremos, perante as fotos que são apresentadas, que a sua imaginação era guiada por uma formação técnica e estilística de múltiplas fontes, permitindo-lhe conceber cada tipologia como uma obra de escultura. Zeferino terá executado um espelho "*que expôs* [...] *e que apresentava uma moldura preciosa; no topo, ao centro, avultavam as figuras de Apolo e das musas; na base, a cabeça de Minerva; e aos lados os bustos de Esculapio e de Hipócrates*". Duas figuras portuenses – o Dr. Rebelo da Silva e José Pereira da Costa – são referidos, neste artigo, como seus clientes.

As tipologias religiosas não lhe eram estranhas, executando "*andores, tocheiros, castiçais, jarros, cruzes, sacras, peanhas, de todas as esculturas decorativas dos templos, enfim, tendo sido premiado em exposições nacionais e estrangeiras, com 12 diplomas, sendo um de mérito e outro de primeira classe e com seis medalhas, sendo uma de honra*"[48]. O articulista do semanário menciona, ainda, que o escultor António Alves Pinto, filho de Zeferino José Pinto, iniciado na arte por Soares dos Reis, exercia a sua actividade na oficina paterna[49].

Não podemos deixar de referir uma mesa ostentatória, de trabalho complexo, envolvendo madeira maciça e folheados, obtida com uma técnica de marquetaria que simula o embutido – e uma aplicação de embutidos que simulam a mesma técnica – da autoria de Zeferino José Pinto, na Sala dos Retratos

---

[45] Vd. A.A.C.P, *Livro nº 9 das Actas da Direcção*. Acta da sessão de 13 de Outubro de 1875, f. sem numeração. Foi apresentado "*Um requerimento do chefe da oficina de entalhadores, Zeferino José Pinto, pedindo aumento de jornal, fundando-se no preço elevado de todos os géneros alimentícios, e de tudo o mais concernente às necessidades da vida, e alegando que tendo entrado há 13 anos pª dirigir aquela oficina, ainda não tivera melhora de salário: Este requerimento subiu acompanhado de um ofício do arquitecto das obras, no qual julga justo o pedido do requerente, e entende que a mais alguns mestres deve estender-se o aumento. A Direcção resolveu que ao requerente sejam aumentados duzentos reis em cada dia de trabalho, com a cláusula, porém, de que ele seja assíduo na oficina, e de modo nenhum a abandonar dias seguidos, salvo caso de força maior*".

[46] Vd. *Semanário Ilustrado Branco e Negro*, nº 84, 2º ano (7 de Novembro de 1897), pp. 81-84.

[47] Vd. *Semanário Ilustrado Branco e Negro*, nº 84, 2º ano (7 de Novembro de 1897), p. 83.

[48] Vd. *Semanário Ilustrado Branco e Negro*, nº 84, 2º ano (7 de Novembro de 1897), p. 83.

[49] Vd. *Semanário Ilustrado Branco e Negro*, nº 84, 2º ano (7 de Novembro de 1897), p. 84.

do Palácio da Bolsa. Voltaremos a ela e a outros trabalhos do mesmo entalhador em artigo futuro, tentando perscrutar a sua génese e idiossincrasia.

5. Conclusão

As Artes Decorativas portuenses devem a sua evolução e progresso à plêiade de arquitectos, artistas e artífices que trabalharam nas obras de construção e decoração do edifício da Associação Comercial do Porto. Concebido para marcar a importância da actividade mercantil, os seus membros pretenderam afirmar, através da construção arquitectónica, um marco na história da segunda metade do século XIX. As casas de negócio, os armazéns de múltiplas áreas de laboração[50], a importação, o pequeno comércio e as diversas actividades a jusante de qualquer obra semelhante tiveram, nesta edificação, o ensejo de contribuir para o desenvolvimento da cidade, tomando conhecimento de realidades a que, de outro modo, não teriam acesso. As classes dos marceneiros, dos entalhadores, dos pintores e dos homens dos estuques aqui se embrenharam em técnicas e estilos que os intermediários do encomendante – os arquitectos – trouxeram através da sua instrução e informação internacionais. Essa comunicação foi contínua durante cerca de sete décadas, permitindo que a sociedade civil e as Artes Decorativas portuenses beneficiassem, quase em tempo real, das novidades na área da arquitectura e decoração europeias, concedendo-lhe, no entanto, o cunho regional que tornou a cidade um arquétipo da modernidade oitocentista e do início de Novecentos.

[50] Caso, por exemplo, da Casa Vilarinha, de Cypriano de Oliveira e Silva & Cª, de António do Nascimento & Filho ou de Venâncio do Nascimento & Filho.

JOÃO ANTÓNIO CORREIA (1822-1896): AUTORREPRESENTAÇÃO E AS ESPECIFICIDADES DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA DO PINTOR.

Artur Vasconcelos

Introdução

O presente texto surge na sequência da investigação realizada em torno do pintor João António Correia, desenvolvida desde 2007 e sistematizada numa dissertação de mestrado concluída em 2009[1]. Voltamos a este tema de forma assídua, procurando completar e consolidar o trabalho iniciado com esse ciclo de estudos.

A desmultiplicação de *selfies*, executadas de forma mecânica e imediata, na urgência de um gesto que, insistentemente, materializa a vontade de afirmação individual, é recorrente no nosso quotidiano. Desde esta constatação estabelecemos o paralelismo, pela persistência e atualidade do tema da autorrepresentação, remetendo para o exercício deste modo particular de (se) retratar no contexto do Porto romântico, debruçando-nos especificamente sobre a prática do pintor João António Correia.

O pretexto anterior precede e dá forma à proposta de revisitação do percurso de um artista do século XIX que, na nossa opinião, se revela incontornável para o entendimento do contexto do ensino das belas artes na cidade do Porto, em particular, mas também, de um modo mais abrangente, para o contexto artístico do país.

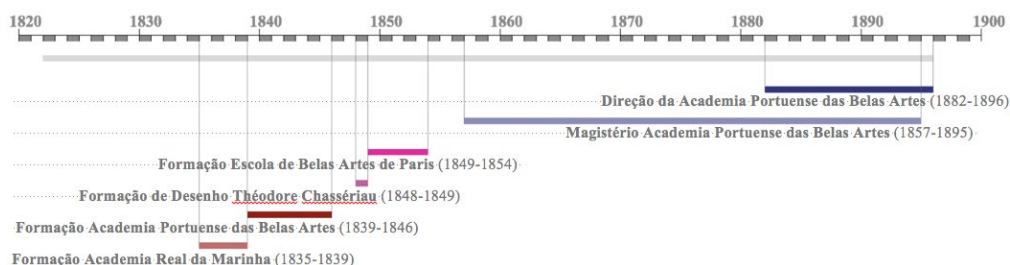
Focamos a nossa abordagem especificamente sobre a produção de autorretratos, sobre os dois únicos exemplares conhecidos, para refletir sobre as principais características e influências deste pintor e apreender as especificidades da sua expressão artística.

Síntese cronológica

O reconhecimento do percurso formativo de João António Correia, atendendo igualmente às suas funções na Academia Portuense das Belas Artes (APBA), impõe-se como um procedimento necessário para melhor entendermos o contexto que envolve a produção dos autorretratos.

---

[1] VASCONCELOS, Artur – *Mestre João António Correia (1822-1896): entre a construção académica e a expressão romântica*, 3 vols. Porto, [Edição do Autor], 2009. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação científica do Prof. Dr. Agostinho Rui Marques de Araújo.

Tab. 1 – Cronologia de João António Correia. Formação e magistério.

Do percurso formativo de João António Correia destacamos, desde logo, a sua formação inicial em Desenho, concretizada na Academia Real da Marinha, onde ingressa no ano de 1835. Da planificação cronológica apresentada (Tab. 1), verificamos que em 1848 João Correia parte para Paris, após a frequência do curso de pintura na APBA (1839-1846), de forma a cumprir a sua formação complementar. A viagem e o período de permanência naquela cidade são suportados por um grupo de personalidades da cidade do Porto, sendo apontado como seu principal patrono o Pe. Manuel de Cerqueira Vilaça Bacelar (1766-1860)[2], colecionador e reconhecido apoiante das artes. Encontraremos entre as obras realizadas pelo pintor a menção a dois retratos representando o ilustre patrono, um desenhado e outro retrato pintado a óleo.

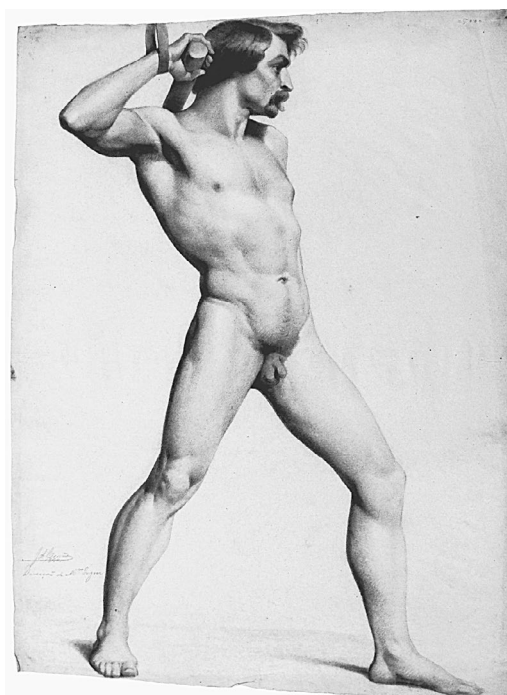



Fig. 1 – *Académia*, de João António Correia. Desenho a carvão e crayon negro sobre papel (61 x 46 cm). 1851. Coleção do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Fot. de Artur Vasconcelos.

Fig. 2 – *Académia*, de João António Correia. Desenho a carvão e crayon negro sobre papel (60 x 45 cm). 1848-55. Coleção do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Fot. MFBAUP.

[2] BASTOS, Carlos (org.) – *Nova monografia do Porto*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1938, p. 179. Sobre o Pe. Vilaça Bacelar vd. NUNES, Ana Paula B. M. Valongueiro – "Manuel de Cerqueira Vilaça Bacelar (1766-1860). Uma figura do Porto Romântico". *In I CONGRESSO O PORTO ROMÂNTICO*: actas. Porto: Universidade Católica Portuguesa; CITAR, 2012, vol. 2, pp. 771-793.

Vários são os artistas, pintores e escultores que orientaram e influenciaram a formação de João Correia e que surgiram neste processo de investigação. Entre aqueles que são mencionados nas *Académias* realizadas em Paris, que integram o espólio do artista, pertencente ao Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (MFBAUP)[3], destacamos os nomes de Jean Auguste Dominique Ingres (1790-1867) (fig. 1), Adolphe Yvon (1817-1893) ou Théodore Chassériau (1819-1856) (fig. 2). O regresso a Portugal, em 1855, encerra o ciclo de formação em Paris, que se prolongou por seis anos.

Em Abril de 1856 é decretado o Concurso para a propriedade da Cadeira de Pintura da APBA. João Correia apresenta-se como candidato e, após o cumprimento de um conjunto de provas, será aceite, tomando posse oficial do cargo em dezembro de 1857[4]. A partir daqui inicia-se um longo período dedicado ao ensino na APBA, que se prolonga até ao ano de 1895, ano da sua jubilação. Foi nomeado diretor da mesma instituição em 1882, cargo que manteve até 1896, ano do seu desaparecimento.

Como professor, João Correia é referenciado pelos seus discípulos como um renovador, regenerando a metodologia de ensino, propondo aos seus alunos uma matriz rigorosamente definida *no* e *pelo* desenho, como suporte que gera e organiza a criação artística. Os relatos de alunos e discípulos referem o rigor, mas também o espaço para a expressão individual, a atenção às especificidades de cada um.

Artista multifacetado, João António Correia concilia várias formas de expressão artística: do desenho à pintura, trabalhando tipologias tão diversas que abrangem o retrato, a pintura religiosa, a litografia ou a arte efémera de celebração de eventos. O desenho emerge como o valor mais sólido que une e estrutura a diversidade das formas de expressão. Constitui, inequivocamente, a qualidade que mais se evidencia no conjunto da sua obra e o valor mais referenciado pelos seus pares e discípulos.

A multiplicidade de formas de expressão caracteriza, de resto, grande parte dos artistas desta época. Por um lado, a proliferação do mercado editorial e a massificação da publicação de periódicos abriram novas valências ao trabalho do artista, nomeadamente a ilustração ou a litografia. Por outro lado, a institucionalização do ensino define uma melhor caracterização do próprio artista, clarifica e promove as suas aptidões e valências.

[3] Para além da menção a Ingres, como orientador da *académia* representada na fig. 1, e a Chassériau relativo à fig. 2, encontramos ainda a referência a Etienne-Jules **Ramey** (1796-1852) e Celestin **Nanteuil** (1813-1873). Estes nomes aparecem mencionados no conjunto de *Académias* que integra a coleção do MFBAUP, em notas manuscritas, marginais aos desenhos, ou no verso dos mesmos, referindo, na maior parte dos exemplares, a respetiva data de execução. Vd. VASCONCELOS, Artur – *Op. Cit.*, vol. 3, pp. 5-10.

[4] Vd. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (AFBAUP), *Livro Coppiador dos Processos d'Aposentadoria,* AFBAUP16, fl. 48v.

Autorrepresentação

Fig. 3 – *Autorretrato*, de João António Correia. Desenho a tinta preta sobre papel (31 x 22cm). 1846. Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga. Fot. de Luísa Oliveira.

Fig. 4 – *Autorretrato*, de João António Correia. Pintura a óleo sobre tela (41,5 x 29,8 cm). ant. 1863. Coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis. Fot. de Carlos Monteiro.

No autorretrato desenhado (fig. 3), o observador é surpreendido pelo jogo dúplice estabelecido entre autor e retratado. A frase *J.A.C. aos 24 annos de idade*, manuscrita no canto inferior esquerdo, identifica e assume, à vez, a identificação do retratado e a identidade do autor. Por um lado, as siglas *J.*(oão) *A.*(ntónio) *C.*(orreia) referem a identificação do retratado; no entanto, constituem, do mesmo modo, uma das formas de assinatura do autor. O recurso à contração *aos* que une a assinatura à expressão *24 annos de idade* informa-nos que o autor constrói uma ficção que se projeta no desenho, deixando de ser ele próprio para passar a ser uma representação do *eu*. Do mesmo modo, informa-nos que o desenho terá sido executado no ano de 1846.

Sobre o segundo exemplar (fig. 4), o autorretrato pintado, constatamos que não está datado. Sabemos, pela leitura dos catálogos das exposições trienais da APBA, que foram apresentados autorretratos do pintor nas exposições de 1848 e 1863[5]. No catálogo da exposição de 48, é referido que se trata de uma pintura a óleo; já no catálogo da exposição de 63, a referência é omissa em relação à técnica.

---

[5] Vd. VASCONCELOS, Artur – *Op. cit.*, vol. 2, pp. 16-21.

Fig. 5 – *João Correia*. Fotografia sépia (8 x 6 cm). 1871 aprox. Espólio de João Marques da Silva Oliveira. Coleção da Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Detenhamo-nos alguns momentos sobre esta fotografia de João António Correia (fig. 5) que integra o espólio do pintor Marques de Oliveira, cuja fisionomia do pintor remete para o ano de 1871. Em 1863, João Correia teria 43 anos, distanciando-se da imagem pintada (fig. 4) e aproximando-se da fisionomia retratada na fotografia de 1871, correspondente aos 49 anos de idade. Acrescentamos ainda que a foto (fig. 5) remete para a imagética derivada de descrições várias que fomos encontrando, onde a barba farta e a cabeleira abundante compõem a sua imagem exuberante e inconfundível. Este registo fotográfico corresponde a um dos poucos exemplares conhecidos, até ao momento, que representam o pintor[6]. Estas considerações em torno da iconografia de João Correia levam-nos a sugerir uma baliza cronológica para a execução do autorretrato pintado (fig. 4), situada entre o ano de 1848 e o de 1858, em Paris, ou imediatamente após o regresso à cidade do Porto.

O exercício da autorrepresentação orienta-se pelo desejo de imortalidade, traduzindo uma vontade de perpetuação da memória. Não será, portanto, mais uma tipologia do registo pictórico, uma vez que implica necessariamente uma relação diferente entre o sujeito e o objeto da representação. O artista, visto por si próprio, constrói uma ficção e desmultiplica-se em reflexos vários, consolidando uma outra personagem que, por sua vez, é reinterpretada por cada um de nós, que observamos.

---

[6] Existe uma outra fotografia de rosto, mais tardia (1881), que integra o mesmo espólio de Marques de Oliveira e uma foto de conjunto onde João Correia se deixa fotografar com um grupo de estudantes, certamente relativa à APBA, que apresenta a datação genérica – *finais do séc. XIX* –, pertencente à coleção da Casa de Sarmento, Guimarães, disponível em http://www.csarmento.uminho.pt/ (2014.09.17; 13h).

O espelho de captação da imagem física, ou psicológica, constrói uma imagem que se define na tensão gerada entre autor e a sua representação. O reflexo da tela devolve a imagem do artista, como ele próprio se vê ou como quer ser visto.

Voltamos a ver o autorretrato desenhado de João António Correia em 1846 (fig. 3). Executado ainda antes da formação parisiense, o jogo das linhas a tinta preta devolve-nos um retrato informal e espontâneo, se é que podemos usar essa palavra em autorrepresentação. Procurando outra expressão, diríamos que se trata de uma representação mais *natural*. Somos surpreendidos pelo retrato de um jovem que nos fita, de olhar inquiridor e brilhante, expressão da expectativa e inquietação, evidenciada pelo traçado do desenho, nervoso, vibrante e expressivo. O autorretrato pintado (fig. 4), por outro lado, revela um ar mais grave. Cremos que transparece uma maior consciência, por parte do autor, de que a autorrepresentação pode ser uma construção social, concebendo uma encenação para ser vista. Um registo mais formal, onde todos os efeitos são antecipados, por oposição à *naturalidade* do autorretrato anterior.

Heranças. Processos de contágio

Seria interessante a comparação do autorretrato pintado de João Correia com um outro, um retrato pintado por Ingres, justamente um dos pintores do corpo de artistas que orientou o artista português nos seus estudos em Paris. Referimo-nos ao quadro intitulado *Autoportrait à l'âge de vingt-quatre ans*[7]. *A comparação formal entre os dois exemplares, Correia e Ingres, denuncia, desde logo, o recurso ao artifício do colarinho branco evidenciado como forma de iluminar o rosto. Sobre o ombro de Ingres, é colocada uma peça de vestuário, vagamente definida, que faz lembrar um casacão, descaída, como* que ocultando os sinais do tempo, do quotidiano, que as roupas poderiam informar. Esta solução formal é replicada na obra de João Correia. Em ambos os exemplares fica consolidada uma imagem sem tempo, projetada para a eternidade.

Heranças. Processos de contágio: Roquemont

Em baixo, um autorretrato de Auguste Roquemont (1804-1852) (fig. 6), outro dos pintores que terá certamente influenciado João Correia na execução do seu autorretrato pintado. Verificamos em ambos uma grande afinidade formal, desde a paleta de cores que é utilizada ao pormenor do colarinho, também aqui evidenciado, passando pela escolha da pose e enquadramento do rosto do retratado.

---

[7] Vd. INGRES, Jean Auguste Dominique, *Autoportrait à l'âge de vingt-quatre ans*, óleo sobre tela, (77 x 63 cm), 1814, Musée Condé, Chantilly. Disponível em: http://www.chateaudechantilly.com (2014.09.17; 14h).

Fig. 6 – *Autorretrato*, de Auguste Roquemont. Pintura a óleo sobre tela (41,7 x 34,7 cm). 1828-29. Coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis. Fot. de Carlos Monteiro.

Relembramos ainda o pintor Roquemont pela importância que teve na introdução e consolidação da prática, e do gosto, do retrato no Norte do país. Percorrer a sua obra pictórica, incidindo objetivamente sobre a retratística, equivale a reconhecer uma conceção particular sobre este campo de atuação da pintura. Em Roquemont, o retrato estrutura-se numa construção conceptual de afirmação social, onde os seus retratados são pintados com verdade objetiva, num registo "naturalista", que valoriza a semelhança. As encenações são contidas, simplificadas formalmente, com o recurso a poucos objetos associados à personagem, distanciando-se do retrato de aparato, colocando a ênfase no retratado. Traz consigo um domínio técnico irrepreensível e um colorido preciso, identitário face ao seu autor. Os argumentos anteriores convergem para a definição de uma tipologia de retrato, muito popular entre o público, e procurada pelos retratados. Este modo de fazer, inaugurado por Roquemont, terá João Correia como seu principal herdeiro[8].

A retratística será justamente um dos campos mais prolíficos da expressão artística de João Correia, que irá render-lhe muitas encomendas e prestígio. A comparação entre os dois autores, experiência que pode ser ampliada pela visita ao Museu Nacional de Soares dos Reis, onde ambos se encontram expostos em salas contíguas, é reveladora da grande afinidade entre os dois pintores. Verificamos o mesmo tipo de enquadramento dos retratados, a paleta de cores semelhante, e o recurso a esquemas formais de composição similares.

[8] Vd. FRANÇA, José Augusto – *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 56.

O encontro entre os dois pintores terá ocorrido antes de Correia ir para Paris, no ano de 1847[9]. Auguste Roquemont tinha por hábito receber os pintores no seu *atelier*, proporcionando a partilha e a aprendizagem do ofício de pintor.

Heranças. Processos de contágio: Chassériau

O acesso de João Correia à Escola de Belas Artes de Paris (EBAP) – de resto, este modo de atuação seria comum a todos os candidatos à frequência daquela escola – foi antecedido por um período de preparação. Esta pré-formação seria ministrada num *atelier* externo à EBAP, orientada por um artista, e servia para preparar os candidatos para o *Concours des Places,* procedimento eliminatório, obrigatório, a que se submetiam todos os candidatos à EBAP. No caso de João António Correia, essa formação foi ministrada por Théodore Chassériau, de acordo com o documento manuscrito, datado de agosto de 1849, que certifica que o aluno António Correia estaria apto para concorrer ao lugar na Escola de Belas Artes[10].

Théodore Chassériau (1819-1856) nasce em Santo Domingo, nas Antilhas[11]. Em 1822, vai para Paris e ingressa no ateliê de Jean A. D. Ingres em 1830. Uma breve estadia na Argélia, em 1856, irá introduzir uma nova vertente no seu trabalho – o orientalismo. Este será um contributo decisivo que há-de consolidar e caracterizar a sua obra plástica: cores mais vibrantes e um novo repertório formal transformado pela viagem e pela imaginação do pintor.

Interessa-nos particularmente a herança de Ingres veiculada pelo modo de fazer de Chassériau, nomeadamente o recurso a um desenho irrepreensível, meticulosamente construído e proporcionado. Referimo-nos também à sua qualidade de retratista, onde verificamos o predomínio da linha como elemento estruturante das composições, reflexo de um *linearismo* neoclássico.

São estas as características que revemos na obra de João Correia que podem estabelecer o paralelismo entre a obra dos dois autores de uma forma mais evidente e sintética. A prevalência da linha como elemento estruturante do retrato tem particular expressão quando observamos o retrato desenhado de Manuel Pereira da Silva (fig. 9), como aliás já havíamos verificado no próprio autorretrato desenhado (fig. 3). A linha é assumida como o elemento protagonista de toda a composição, onde o gesto do desenhador é levado à sua expressão essencial, valorizando a relação figura / fundo, formada pela trama do traçado que permite a leitura da folha de papel que lhe serve de fundo, definindo a imagem final como um todo.

O desenho é um tema central e fundamental para o entendimento da obra de João António Correia; no entanto, atendendo ainda à analogia de afinidades entre Correia e Chassériau, porque não considerar o orientalismo.

---

[9] Vd. CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – "Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa". In *Miscellanea Litteraria*, nº 7. Porto: J. L. de Sousa, 1860, p. 101.

[10] Documento manuscrito e assinado por Chassériau. Vd. Achives Nationales / *Beaux Arts de Paris l'École Nationale Supérieure* (AN / BAPENS), *Dossier scolaire de Jean Corréa* (AJ[52]256), 1849, 6 f.

[11] Sobre Théodore Chassériau, para reconhecimento da sua biografia e obra plástica vd. GUÉGAN, Stéphane; [*et al.*] – *Chassériau: un autre romantisme.* Paris: Réunion des Musées Nationaux; Estrasburgo: Musées de Stasbourg, 2002.

Fig. 7 – *O Negro*, de João António Correia. Pintura a óleo sobre tela (73,7 x 58,6 cm). 1869.
Coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis. Fot. de Carlos Monteiro.

Encontramos na obra do pintor portuense algumas experiências de expressão mais exótica[12]. E lembramo-nos imediatamente daquele que será porventura a sua obra mais conhecida – *O Negro* (fig. 7). A particularidade desta obra deve-se, em grande medida, à utilização da cor como elemento de composição, recorrendo ao valor de cada uma das cores utilizadas – o vermelho, o amarelo e o castanho –, recursos mínimos que compõem uma encenação consciente e eficaz gerada na tensão estabelecida entre os elementos de destaque – rosto, barrete e capa.

Desde *O Negro* somos remetidos ao colorido vibrante de Chassériau. A paleta de cor de João Correia transforma-se, e ilumina-se de uma forma que, até à data de execução deste quadro, seria rara, abandonando os tons mais sombrios e fechados que caracterizam grande parte da sua pintura.

Consolidar

O retrato de Manuel Pereira da Silva constitui um caso exemplar no conjunto da obra de João António Correia. A observação das três imagens (figs. 8, 9 e 10) permite analisar, em paralelo, vários estádios do registo do pintor sobre uma mesma temática, sobre uma mesma imagem, trabalhada em diferentes técnicas e distintos graus de aproximação ao retratado.

---

[12] Vd. CORREIA, João António, *Cabeça de homem oriental*, desenho a tinta preta sobre papel, (29,1 x 20,8 cm) 1865, (MC-MNAC 176-B), Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa. Disponível em: http://www.matriznet.dgpc.pt. (2014.09.17; 16h).

Manuel Pereira da Silva (1801-1863) foi militar e também professor da Academia Real da Marinha e Comércio da Cidade do Porto[13], sendo reconduzido mais tarde para a Academia Politécnica do Porto, entre 1836 e 1863, razão pela qual integra a galeria de retratos do Salão Nobre da Reitoria da Universidade do Porto.

Numa incursão recente àquela instituição, reconhecemos o retrato pintado (fig. 9) que nos conferiu a identificação da personagem representada nos retratos desenhados (figs. 8 e 10) por nós já estudados numa fase anterior. De modo recíproco, os desenhos, que se encontram assinados, sendo um deles datado (fig. 10), permitiram identificar o autor da pintura e avançar com a possibilidade de uma datação para a mesma.

A convergência destes fatores para uma temática comum – o retrato de Manuel Pereira da Silva – conduziu-nos a uma outra questão. Muito provavelmente, estes retratos terão sido feitos após a morte do representado. Desde esta última constatação levantamos a hipótese de se tratar de trabalhos executados com base na fotografia. A prática de pintar, ou desenhar, retratos *copiados* por fotografia seria muito comum na época, possibilitada pela implementação e desenvolvimento da técnica da fotografia. Muitos pintores, tal como João Correia, recorreriam à fotografia como meio auxiliar, como uma ferramenta de trabalho. Aliás, se olharmos atentamente a fig. 10, tipologia ambígua que mistura o desenho com a pintura, a matéria utilizada – carvão e giz – que define um traçado e linhas, é trabalhada à semelhança da mancha pintada, consolidando uma imagem muito próxima da pintura. Olhando novamente a fig. 10, diríamos que se trata de uma pintura que *finge* ser uma fotografia.

A contemplação destes três registos distintos sobre o mesmo tema, em simultâneo, compõe uma leitura representativa da obra de João António Correia, capaz de convocar um conjunto de questões pertinentes que nos informam, e nos aproximam, do entendimento do modo de fazer deste artista.

Fig. 8 – *Retrato de Manuel Pereira da Silva*, de João António Correia. Desenho a tinta preta sobre papel (41 x 22 cm). 1877 aprox. Coleção da Casa Museu Fernando de Castro/MNSR. Fot. de Artur Vasconcelos.

Fig. 9 – *Retrato de Manuel Pereira da Silva*, de João António Correia. Pintura a óleo sobre tela. 1877 aprox. Coleção da Universidade do Porto. Fot. UP.

Fig. 10 – *Retrato de Manuel Pereira da Silva*, de João António Correia. Desenho a carvão e giz branco sobre papel (46,5 x 36 cm). 1877. Coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis. Fot. de Artur Vasconcelos.

[13] Sobre Manuel Pereira da Silva, dados biográficos e a visualização da imagem aqui apresentada (fig. 9), vd. ALVES, Jorge Fernandes (rev. cient.) – *Salão Nobre da Universidade do Porto – Galeria de Retratos / Manuel Pereira da Silva*. Disponível em: http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1010535 (2014.09.17, 18h).

Diremos que a fig. 8 remete para o trabalho de *atelier*, sendo reservada aos bastidores, parte integrante do processo de trabalho criativo – o desenho que serve *para ver*, onde Correia analisa, estuda e decide o que inclui ou exclui na caracterização da personagem retratada. As outras duas imagens (figs. 9 e 10) são construídas *para serem vistas* – concluído o processo de seleção, a encenação é consolidada e apresentada na sua versão *acabada*, a versão que irá sair da oficina do artista e transitar para a esfera pública, onde será exposta, mostrada.

Dessa seleção das três imagens sobressai ainda a capacidade de experimentação do autor e a destreza operativa explícita em várias técnicas, suportes e linguagens. Remete ainda para a recorrência da exploração de soluções formais distintas sobre a mesma temática, uma constante também verificada na obra de João Correia.

Revendo os distintos estados do mesmo retrato, vai-se clarificando a ideia da primazia, da expressividade e lucidez do desenho sobre a linearidade da pintura, uma ideia que pode ser alargada a um reconhecimento mais abrangente do conjunto da obra do pintor. O desenho parece alcançar as três dimensões, a que associamos uma quarta, relativa ao registo psicológico. Revemos essas qualidades neste retrato desenhado (fig. 8) e replicamos os mesmos argumentos a uma grande parte dos exemplares que compõem o conjunto da obra desenhada de João Correia. A pintura, por outro lado, reservando algumas e raras exceções, constrói-se de forma mais plana, tranquila, porém superficial e menos expressiva.

Regressamos aos objetos centrais desta comunicação, aos autorretratos de João António Correia (figs. 3 e 4), obras exemplares que permitem caracterizar e sintetizar, de forma abrangente e particularmente clara, o conjunto da obra pictórica do artista. Analisando as duas imagens em paralelo, evidencia-se a primazia do desenho sobre a obra de pintura. Os seus desenhos transparecem maior rigor, são mais vigorosos e expressivos, reveladores de um artista maior e da sua maturidade artística. O desenho em João Correia indicia uma maior destreza na manipulação das respetivas ferramentas: técnica, matéria e suporte.

Os trabalhos monocromáticos são portadores de um maior investimento por parte do pintor e de resultados mais consistentes, provavelmente porque a cor *distrai*. Por outro lado a pintura estabiliza-se em registos mais suaves, planos, sem surpresas. Na verdade, o desenho de Correia impõe-se, conquista o observador, exatamente porque mantém a capacidade de nos surpreender e de captar a nossa atenção.

A produção de João António Correia irá oscilar, sempre, entre a expressividade do desenho e uma pintura executada de forma correta, tecnicamente bem resolvida, mas sem o brilho e a movimentação dos seus desenhos. A uma construção dinâmica, expressiva e espontânea – desenho – opõe-se um registo mais grave, estático, mecânico – pintura.

O valor do desenho será aquele que perdurará, emocional e racionalmente, na memória dos seus discípulos. Nos depoimentos relativos ao Mestre, a característica mais evidenciada será a do valor do desenho, associada à sua aptidão pedagógica.

Bibliografia selecionada

CARNEIRO, M[anuel] J[osé] – "Apontamentos para a biographia de J. A. Corrêa". *Miscellanea Litteraria*, n. 7 e 8. Porto: J. L. de Sousa, 1860.

FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*, 2 vols. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966.

FRANÇA, José Augusto – *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

GUÉGAN, Stéphane; [*et al.*] – *Chassériau: Un Autre Romantisme.* Paris: Réunion des Musées Nationaux; Estrasburgo: Musées de Stasbourg, 2002.

LOPES, Joaquim – "Um portuense ilustre" *Museu*, vol. II, nº 5. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 1943.

VASCONCELOS, Artur – *Mestre João António Correia (1822-1896): entre a construção académica e a expressão romântica*, 3 vols. Porto: [Edição do Autor], 2009. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação científica do Prof. Dr. Agostinho Rui Marques de Araújo.

A SOCIEDADE ORPHEON PORTUENSE (1881-2008). TRADIÇÃO E INOVAÇÃO. A QUESTÃO METODOLÓGICA[1]

Constança Vieira de Andrade[2], H. L. Gomes de Araújo[3]

Introdução

Mestre Edmund Leach dizia que o processo criativo se caracterizava por uma oscilação contínua entre dois extremos – o metonímico e o metafórico – "*que correspondem à distinção que se faz em música entre a melodia e a harmonia. O discurso racional de tipo analítico e académico é fundamentalmente metonímico, como o matemático, sequencial e diacrónico, enquanto que o discurso poético (do gr. poiesis, criação) e de imaginação é, pelo contrário, metafórico*"[4].

Ora, o processo de criação e de edição da obra "A Sociedade Orpheon Portuense (1881 – 2008). Tradição e Inovação" implicou, ele próprio, desde o início do seu projecto em 2005, aquela ambivalência de que falava Edmund Leach. Científica e artística – nos seus discursos musical (matemático), musicológico, histórico, económico, psicológico, biográfico, iconográfico e gráfico –, esta obra foi-se tornando cada vez mais naquilo que é, uma obra cultural, na justa medida do encontro criativo nela dessas duas linguagens.

No início da abordagem ao estudo do Orpheon Portuense e ao que poderia ser o seu património cultural imaterial (PCI) foi necessário delimitar o objecto de análise. Para o fazer, tornava-se necessário escolher a metodologia mais adequada e eficaz. Foi assim que os dois antropólogos autores do presente texto decidiram utilizar uma das ferramentas de trabalho da sua disciplina científica, o método etnográfico, para recolha de dados e uma primeira aproximação ao objecto de estudo.

Deste modo, o primeiro objectivo desse texto é o de apresentar a metodologia etnográfica (baseada em entrevistas áudio e vídeo levadas a cabo pelos seus dois autores e tendo como suporte escrito os "Suplementos dos Anais do Orpheon Portuense"), utilizada para melhor compreender os contextos sócio-culturais do Orpheon Portuense, sociedade coral de "instrução musical" e, mais tarde, sociedade de concertos criada no período tardo-romântico. Para tal, foi constituído um *corpus* conceptual (com

---

[1] A autoria da Introdução e das Conclusões é comum aos dois autores.

[2] Doutoranda em Antropologia pelo ISCTE-IUL e bolseira da FCT.

[3] Doutor em Antropologia pelo ISCTE-IUL e investigador integrado do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa (CITAR – UCP).

[4] LEACH, Edmund – Cultura / Culturas. *In* GIL, Fernando, (dir.) – *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, vol.5, pp. 123-124.

as categorias de análise: tempo, música, memória, património imaterial e desenvolvimento) com a sua consequente aplicação à análise de conteúdo das entrevistas.

Um segundo propósito deste texto é o de formular algumas questões decorrentes da experiência da utilização da metodologia em referência.

1. O projecto de investigação "A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008). Tradição e inovação".

A metodologia antropológica empregue neste projecto foi-o num triplo sentido:

1. em primeiro lugar, no sentido em que partiu das múltiplas e problemáticas evidências do "presente etnográfico" desta sociedade musical para investigar os subterrâneos do tempo longo do seu passado;
2. em segundo lugar, no sentido em que integrou o trabalho de arquivo com o trabalho de campo;
3. em terceiro lugar, no sentido em que articulou a observação participante dos seus actores, a nível local, com o método comparado dos seus contextos, a nível global.

Ora, o que revelou a aplicação do método etnográfico à realização das entrevistas que os autores deste texto fizeram no âmbito do projecto?

Em primeiro lugar, que o "presente etnográfico" é o ponto de partida da reversibilidade da leitura antropológica do tempo vivido e social, o que significa dizer que esta é inversa da leitura histórica do mesmo.

Em segundo lugar, que esta leitura parte do "tempo breve" do presente para o "tempo longo" do passado.

Em terceiro lugar, que a leitura cronológica da antropologia permite reconstruir a progressiva lentificação do tempo interior dos actores e das temporalidades sociais quando o lemos do presente para o passado.

Centremo-nos aqui no "presente etnográfico" das sociedades globalizadas dos dias de hoje. Como já noutro local[5] referi, os problemas mais evidentes deste tempo são, segundo autores tão diferentes como Elena Lasida ou Hermínio Martins: o aumento da conflitualidade, regional e inter-regional, étnica e inter-étnica, familiar e inter-geracional; o desejo exacerbado de consumo; a desindustrialização de amplas regiões; a acentuação da degradação ambiental; a desigualdade crescente na repartição[6]; a computarização e a digitalização da comunicação e da informação. Se estes configuram o *aspecto diurno* da liberdade do "tempo breve" do nosso "presente etnográfico", já outros se encontram agrilhoados nos subterrâneos do "tempo longo" do passado, sem direito a uma expressão própria, remetidos, quando muito, à expectativa prometaica que a investigação antropológica possa trazer ao *aspecto nocturno*[7] da sua condição.

---

[5] Vd. ARAÚJO, H. L. Gomes de – Do tempo longo ao tempo acelerado: A Sociedade Musical de Guimarães na Guimarães Capital da Cultura. *In Guimaramus 2014. Simpósio Musical de Guimarães.* Guimarães: Sociedade Musical de Guimarães; Universidade do Minho, 2014, pp. 105-121.

[6] Vd. LASIDA, Elena – *Le goût de l'autre. La crise, une chance pour réinventer le lien.* Paris: Éditions Albin Michel, 2011, p. 311.

[7] Vd. CABRAL, João Pina – A difusão do limiar: margens, hegemonias e contradições. *In Análise Social*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, vol. XXX (153), 2000, pp. 865-892.

Que problemas são estes outros que se encontram oprimidos na invisibilidade da sua condição? São os resultantes dos obstáculos ao funcionamento equilibrado dos "sistemas antecipatórios" do futuro, vocacionados para encontrarem soluções que viabilizem a sobrevivência do grupo. Então, aqueles problemas são indícios da (des)regulação destes sistemas, decorrente da progressiva fragmentação e especialização das elites, da menor consistência das estruturas sociais, do aumento da entropia e imprevisibilidade do "tempo acelerado da economia" das sociedades globalizadas de hoje, com a sua maximização dos fluxos energéticos, informacionais, materiais, virtuais e financeiros e a sua por sua vez consequente minimização dos *stocks*[8]. A crise sistémica irrompe com os sistemas a ganharem assim em presentificação o que perdem em futuridade.

Com a aceleração do tempo interior dos sujeitos e das temporalidades sociais, a conservação do PCI torna-se tanto mais urgente quanto mais fugaz é a sua contínua erosão. Na verdade – e no que ao Orpheon Portuense diz respeito –, os autores deste texto estavam bem conscientes do risco de perda da memória oral das gerações mais idosas que participaram intensamente na vida desta sociedade de concertos. Já na comunicação que fizeram ao II Encontro Nacional de Investigação em Música (ENIM 2012)[9], fizeram-se então eco dos trabalhos de Jack Goody[10] e de Georges Steiner[11] sobre a dicotomia "oral" e "escrito", sublinhando que as entrevistas realizadas até à data revelavam, em primeiro lugar, como as memórias escrita e oral se organizaram em torno dos tempos próprios da actividade desta sociedade de concertos: a interpretação de obras musicais; e como tinham também evidenciado que, para além dessa multiplicidade de tempos musicais, tinha havido tempos relacionais próprios da vida de uma sociedade como o Orpheon Portuense.

O contexto em que decorreu a pesquisa da memória escrita e a recolha da memória oral neste projecto foi com toda a evidência bem diferente dos contextos sócio-culturais de grande parte das primeiras décadas desta centenária sociedade musical (1881-2008). O nosso, o dos investigadores, foi o do desenvolvimento cibertecnológico actual, caracterizado por uma "engenharia do conhecimento" que – como diz Hermínio Martins – parece querer "*tornar explícito tudo o que é tácito, formal tudo o que é informal, tornar* software *tudo o que é livre ou simplesmente humano, todas as 'competências' em computências, todos os dons em procedimentos, todos os ofícios em programas, tudo o que é analógico em digital*". E como ele diz mais adiante: "*se assim for, só nos resta lamentar que a arte que em tempos aspirou a partilhar a nobreza do poder espiritual, contra o monopólio da ciência, se tenha resumido ao 'poder informacional', totalmente mundano da tecnociência*"[12].

---

[8] Vd. MARTINS, Hermínio – Tecnociência e arte. *In Experimentum humanum. Civilização tecnológica e condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2011, p. 335.

[9] ARAÚJO, H. L. Gomes de; ANDRADE, Constança Vieira de – *Memória oral e património imaterial da sociedade de concertos Orpheon Portuense*. Comunicação apresentada a 17 de Novembro de 2012 ao II Encontro Nacional de Investigação em Música (ENIM 2012), realizado em Castelo Branco.

[10] GOODY, Jack – *A lógica da escrita e a organização da sociedade*. Lisboa: Edições 70, 1986. E *Domesticação do pensamento selvagem*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

[11] STEINER, Georges – *O silêncio dos livros*. Lisboa: Gradiva, 2005.

[12] Vd. MARTINS, Hermínio – Tecnociência e arte. *In Experimentum humanum. Civilização tecnológica e condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2011, p. 165.

Foi por estarem bem conscientes destes condicionalismos na comparação de contextos sócio-culturais separados por mais de uma centúria que os co-autores deste projecto deixaram nele bem claro que "*a hipótese de partida para a investigação é a de líderes carismáticos contribuírem para a criação de actividades inovadoras*[13]*, e de instituições geradoras de 'bens relacionais'*"[14]. Concretizavam depois que, no caso da sociedade musical Orpheon Portuense (1881–2008), "*a hipótese de investigação deste projecto é a de se tratar de uma instituição criada através da presença, na sociedade portuense da época, de carismas que promoveram, através dela, este tipo de bens artísticos e voluntários*"[15]. Ficava assim afirmado o poder libertador e criativo dos artistas, sem que com isso fosse denegado o poder técnico e científico dos investigadores do projecto. Mas, sobretudo, era o apelo do futuro que os interpelava: "*é assim, nosso imperativo ético – e não só objectivo científico –, transmitir às novas gerações, a bondade dos carismas e dos 'bens relacionais' que sociedades musicais como o Orpheon Portuense comportaram. São os futuros possíveis dos nossos filhos que estão também em jogo neste projecto*"[16].

Henrique Luís Gomes de Araújo

2. Metodologia e Património Cultural Imaterial

Considerando os bens relacionais do Orpheon Portuense como património imaterial, torna-se imediata a necessidade de utilizar uma metodologia adequada para a recolha de dados de estudo desse mesmo património. Desde as primeiras conceptualizações do património cultural imaterial, e dado o contexto rural com o qual tem sido insistentemente conotado, a metodologia recorrente tem sido a etnográfica. No contexto do Orpheon Portuense, uma questão se coloca à partida: o objecto de estudo é urbano. De acordo com o acima mencionado, fará sentido utilizar a metodologia etnográfica? Após ponderação de diversas hipóteses, cheguei a uma conclusão positiva. O facto de os informantes serem altamente familiarizados com a expressão escrita[17] não significou a passagem para o papel da maior parte das experiências, sentimentos, saberes. Foram então contactados antigos sócios do Orpheon por Henrique Gomes de Araújo e ambos procedemos às suas entrevistas, gravadas em vídeo e áudio para posterior análise. As gravações serviram também um dos principais propósitos do projecto: preservar património. Destacaram-se desde logo a afabilidade e abertura com que fomos recebidos em cada entrevista e a vontade de partilhar as memórias e sentimentos que o Orpheon Portuense imprimiu nas vidas dos nossos interlocutores. Uma das evidências destas entrevistas foi a de que o património serve incontestavelmente de conexão entre as diversas concepções temporais. A rememoração saudosista de um passado feliz, a constatação da importância destas memórias na

---

[13] WEBER, Max – *Economy and society.* 2ª ed. Berkeley, Los Angeles; London: University of California Press, 1978, p. 1114.

[14] BRUNI, Luigino – *A ferida do outro. Economia e relações humanas*. 2ª ed. São Paulo: Editora Cidade Nova, 2010, p. 154.

[15] ARAÚJO, H. L. Gomes de – Carismas e inovacão social. Mercado e gratuitidade dos dons artísticos nas elites do Porto oitocentista. *In* SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (org.) – *Actas do 1º Congresso Romântico do Porto*. Porto: UCE-Porto, 2012, pp. 813-823.

[16] Vd. ARAÚJO, H. L. Gomes de (dir.) – *O projecto A Sociedade Orpheon Portuense* (1881-2008) – *tradição e inovação*. Porto: CITAR; UCE-Editora, 2013, pp. 4 e 5.

[17] Ao contrário do que acontece, por norma, nas sociedades de cariz rural, o que tem justificado o recurso ao método etnográfico para recolha de memória oral.

vida presente e a preocupação com a permanência no futuro do que de material e imaterial ainda existe desta sociedade de concertos foram um *leitmotiv* dos testemunhos.

Terminadas as entrevistas, fez-se a análise. Refira-se que, a partir desta etapa de utilização da metodologia etnográfica, cada investigador (Henrique Gomes de Araújo e Constança Andrade) analisou os conteúdos das mesmas independentemente, de acordo com os propósitos individuais a atingir. Sentei-me então para avaliar o material gravado. Os testemunhos eram consistentes em si e entre si, o que permitiu estabelecer uma base de fiabilidade. As memórias relatadas e os seus impactos eram coerentes com o percurso de vida dos informantes: os pontos mais vívidos dos relatos de uma notável pedagoga musical estavam relacionados com a sua formação no Orpheon Portuense, em particular, e com a percepção da música, em geral, a título de exemplo. Na avaliação dos discursos e memórias despoletadas nos entrevistados, têm também de ser consideradas as relações destes com os entrevistadores. O facto de nenhum dos informantes me conhecer previamente às entrevistas teve decerto influência em muitos episódios contados, uma vez que todos os entrevistados eram conhecidos de longa data ou familiares de Henrique Gomes de Araújo. Esta familiariedade foi aliás providencial, tanto para acesso aos entrevistados que talvez se sentissem mais retraídos ao serem contactados por uma estranha, como para estabelecer uma "garantia" de confiança na minha pessoa. Uma das consequências desta vantagem foi a de gastar menos tempo no processo das entrevistas, visto Henrique Gomes de Araújo saber como despoletar as memórias pretendidas em cada um dos interlocutores. O espaço onde decorreram as entrevistas foi também sintomático desta relação prévia: todas, excepto uma, decorreram nas salas de estar das casas dos informantes. A casa, um espaço doméstico, particular, foi escolhida pelos seus proprietários para veicularem memórias que remontam à infância. Não se esqueça ainda a característica elitista de espaços vedados físicamente a outros grupos de *status* que marcou quase toda a história do Orpheon Portuense e que se harmoniza com o espaço que agora foi escolhido pelos antigos sócios para nos veicularem as suas memórias. Sempre existiu, aliás, uma marcante continuidade espacial e temporal de eventos entre os espaços oficiais do Orpheon Portuense e o ambiente doméstico dos sócios. Convites aos artistas para convívios antes e após os concertos e debates familiares à mesa da refeição sobre os eventos desta sociedade de concertos são alguns exemplos desta continuidade e fluidez de espaços e tempos da intimidade.

> "[...] *Depois havia um primeiro contacto* [com os artistas] *quando se ia aos autógrafos, já havia um primeiro contacto com as pessoas e normalmente era aí que às vezes se convidava o artista para qualquer coisa. E depois, quando havia isso, não eram todos que eram privilegiados* [...]."
> Luís Álvares Ribeiro, 21.6.2012

A construção do discurso é, assim, mútua, nele participando activamente informantes e entrevistadores.

Que identificação do património imaterial desta sociedade foi possível através do que veicularam os informantes? Antes de mais, a linguagem partilhada, enquanto grupo de *status* (seguindo a definição proposta por Max Weber[18]). Os códigos e ferramentas culturais partilhados entre os sócios simbolizaram a identidade comum. Estes códigos foram utilizados no contexto específico

[18] Vd. WEBER, Max – *From Max Weber: essays in sociology*. New York: Oxford University Press, 1946.

de convivência em torno das actividades culturais e lúdicas do Orpheon Portuense, o que faz desta instituição um activador de práticas sociais. A coincidência de gostos e formas de ver dos sócios, todos pertencentes ao mesmo grupo de *status* (ou a ele aspirando), gerou memórias que se tornaram ainda mais marcantes pela partilha. Sublinhe-se que o cariz musical dos eventos acentuou um sentimento íntimo e profundo despoletado pela audição da obra de arte, assim como a nostalgia com que este sentimento é recordado. Estas memórias possuem grande importância no presente: como pudemos testemunhar nas entrevistas, as recordações relativas ao Orpheon Portuense produzem nos seus detentores sensações de bem-estar e reconhecimento. Fazem, também, parte da história de cada família, porque esta sociedade se pautava pela entrada sucessiva de gerações de filhos de sócios e havia um convívio inevitável entre os diversos membros de cada família nos eventos e na partilha de impressões após os mesmos.

> "*A minha família toda era sócia do Orpheon Portuense, e sócios assíduos e não só, havia um concerto e depois no dia seguinte se comentava ao almoço como era o artista, como ia vestido, como ele tocava, se era possível transmitir por palavras a forma como tocava, e enfim, era uma apreciação crítica nossa, mas crítica no sentido de apreciação, não com aspectos negativistas, como nós sempre associamos à palavra crítica, e crítica é apreciarmos uma coisa, não é propriamente dizer mal. A mim isso criava um apetite muito grande na medida em que ouvia as pessoas mais velhas, pais e outros familiares, falarem do Orpheon.*"
> Maria Teresa de Macedo, 22.1.2013

> "*Na altura as pessoas conheciam-se quase todas, pelo menos uma grande quantidade, porque os sócios estavam muito limitados em número. E estavam limitados pela capacidade do Teatro S. João. E não se contava normalmente, a não ser para concertos especiais, com as galerias lá em cima. Contava-se com a plateia, os camarotes, o balcão, o 1º e o 2º balcão. Portanto o número de sócios era compatível com o número de lugares que havia disponível para os sócios, os filhos, etc. Os filhos dos sócios entravam automaticamente, de maneira que tinha de haver sempre uma margem de segurança para poderem entrar sócios por essa via. Às vezes havia pessoas que queriam ser sócias e esperavam anos.*"
> Luís Álvares Ribeiro, 21.6.2012

Estes convívios familiares tiveram a função não só de estreitar laços, como de educar segundo os critérios vigentes no seio deste grupo de *status*.

A preservação do património imaterial do Orpheon que se conseguiu aferir até ao momento passa pela gravação das entrevistas, mas também pela conservação e valorização do espólio documental albergado pela Casa da Música. Os documentos completam os testemunhos orais, mas servem igualmente como fonte de revivência e renovação: é através deles que se podem recriar no presente repertórios ouvidos e sentidos por antigos sócios. As fotografias autografadas oferecidas pelos artistas permitem também ilustrar algumas memórias ouvidas nas entrevistas, que sublinharam o forte impacto visual que alguns dos músicos causaram. Estas memórias dão a entender que, por vezes, a estética na utilização do corpo é indissociável da vivência estética da música.

Constança Vieira de Andrade

Conclusões

A utilização do método etnográfico mostrou-se útil na recolha de memórias que se encontravam, até ao momento das entrevistas, apenas no íntimo de cada informante. Corriam o risco de perda, e o seu registo – áudio, vídeo e escrito – veio assegurar-lhes longevidade. As circunstâncias da recolha de cada uma destas memórias são factores a ter em conta quando se analisam os resultados, como foi sublinhado. Deve-se ainda salientar que o material apurado com este método de recolha foi complementado com dados adquiridos através de outras metodologias (recolha em arquivo, pesquisa histórica, consulta de bibliografia...) por cada um dos antropólogos. A par do trabalho pessoal de cada um dos autores, a preparação da sua comunicação ao congresso e do texto das actas obrigou a uma troca de dados e aprofundamento de análises. Esta interacção cimentou na consciência crítica dos antropólogos/autores a relevância da metodologia empregue.

Sem a generosa abertura do espírito e das vidas dos informantes não teria sido possível perceber a dimensão deste património em estudo. Foi assim possível não só contextualizá-lo no passado, mas também conferir-lhe um presente e um futuro.

O PORTO E A MAIA: AS RELAÇÕES OITOCENTISTAS

Daniela Filipa Duarte Alves[1], **Hélder Filipe Sequeira Barbosa**[2], **Jorge Ricardo Pinto**[3]

Introdução

Ao longo do século XIX, o Porto e a Maia tinham funções distintas, mas complementares. A cidade do Porto era a "Manchester Portuguesa", nas palavras de Sousa-Reis, e, de há muito, era erguida pelo comércio e por uma burguesia competitiva, muitas vezes com dinheiro "brasileiro". A Maia era essencialmente um concelho periférico de feição rural e agrícola de abastecimento à cidade.

Embora distintos, estes dois territórios mantinham uma estreita relação de interdependência. A circunstância geográfica da Maia permitiu-lhe fornecer, das mais diversas formas, a cidade do Porto com os mais variados produtos e recursos humanos, quer, por exemplo, através de géneros alimentícios que posteriormente eram escoados nos mercados da cidade, nomeadamente o Anjo e o Bolhão, ou nas muitas feiras dispersas pela cidade, quer através de mão-de-obra ligada à construção ou à tecelagem, como o Inquérito Industrial de 1881 tão bem documenta. Estabeleceu-se, portanto, uma relação de interdependência entre ambos: por um lado, o Porto absorvendo matérias-primas e população, e, por outro, a Maia escoando os seus produtos e os excedentes demográficos. Para a compreensão desta realidade, cruzamos os dados paroquiais e de registo militar com outras fontes, como a compra, venda e arrendamento de lugares de venda nos mercados da cidade do Porto.

Na década de 80 do século XIX, a Maia assiste ao regresso de um dos seus filhos, vindo do Brasil. José da Silva Figueira, brasileiro de torna-viagem, mais tarde conhecido por Visconde de Barreiros, assume um papel de extrema importância para o desenvolvimento da sua freguesia de S. Miguel de

[1] CHIP - ISCET, Portugal. danielafdalves@hotmail.com. Licenciada em Turismo e Mestre em Turismo e Desenvolvimento de Negócios pelo Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo (ISCET). Estagiou no grupo de investigação CHIP (Culture, Heritage and Identity in Porto) sediado no CIIIC (Centro de Investigação Interdisciplinar e Intervenção Comunitária).

[2] CHIP – ISCET, Portugal. helder.filipe.barbosa@hotmail.com. Licenciado em Turismo e Mestre em Turismo e Desenvolvimento de Negócios pelo Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo (ISCET).

[3] CHIP – ISCET, Portugal. mirpinto@iscet.pt. Licenciado, mestre e doutor em geografia na FLUP. Docente coordenador no ISCET e docente na Utad. Investigação centrada na morfologia e história urbana e na geografia social, tanto no CEGOT como no CIIIC, onde é o investigador responsável pelo projeto de investigação CHIP. É autor de dois livros: "O Porto Oriental no final do século XIX", "Bonfim – Território de Memórias e Destinos", coordenador de "O 285 da rua de Cedofeita", e, em co-autoria na coordenação, "Turismo, Património e Inovação". Subdiretor da revista científica portuguesa: "Percursos e Ideias".

Barreiros (atual freguesia da Maia), tal como Álvaro Oliveira[4] defende. Após o seu regresso, José da Silva Figueira estabeleceu-se na cidade do Porto, numa das mais elegantes ruas da cidade oitocentista, onde predominava a nata da burguesia portuense, erguendo também na sua terra natal um palacete situado à margem da estrada que seguia do Porto para Braga, que funcionava como segunda residência e refúgio pessoal. Em contrapartida, Abílio Augusto Monteiro é um exemplo de uma deslocação do Porto para o concelho da Maia, tendo aí permanecido uma boa parte da sua vida. Neste concelho, Abílio veio a desenvolver alguns cargos, a estabelecer família e a envolver-se de forma ativa na vida quotidiana da Maia oitocentista.

O presente trabalho tem como intuito caracterizar as relações entre o Porto e a Maia ao longo do século XIX. Para tal, foram consultadas fontes e documentos dos arquivos municipais e distritais, para além de outras fontes primárias com relevância para o estudo.

1. O concelho da Maia no século XIX

Na segunda metade do século XIX, a Maia era praticamente um território ermo onde predominava uma paisagem agrícola e rural, e com uma população reduzida e dispersa. Esta dispersão provinha da inexistência de um centro propriamente dito, apesar de, em 1875, a capital concelhia ser o Castêlo da Maia, na freguesia de Santa Maria de Avioso, "*e por estar ali a casa da câmara, se lhe dá a denominação de vila, quando não passa de uma pequena aldeia composta por 15 fogos*"[5].

Em termos viários, e tomando como ponto de referência o ano de 1880, a Maia era atravessada por uma série de estradas reais (Porto-Braga; Porto-Guimarães; Porto-Barcelos; Porto-Vila do Conde), onde se destacavam "*as filas quase contíguas das pequenas habitações operárias, bem construídas, com as suas cantarias claras, as suas janelas amplas, o pequeno quinteiro adjacente toldado pela ramada, e um conforto já relativo de mobiliário*"[6].

O carácter rural e agrícola do concelho conferia à população uma das suas principais ocupações. A exploração agrícola era, de facto, a atividade predominante do concelho, consequência dos solos férteis e húmidos, características ainda hoje reconhecidas. Cruzando dados dos recenseamentos militares de 1875 e 1899[7] e dos registos de casamento de todo o concelho em 1875[8], foram encontrados elementos que comprovam esta forte ligação às atividades do campo e da agricultura.

No caso do sexo masculino, e tendo em conta o Recenseamento Militar de 1875[9], num total de 154 indivíduos recenseados, 33% dos indivíduos da amostra tinha como ocupação a lavoura, sendo a atividade predominante, seguindo-se a de pedreiro (21%). No que se refere à análise dos dados dos

---

4 OLIVEIRA, Álvaro Aurélio do Céu – *Temas Maiatos – Visconde de Barreiros*. Maia: Câmara Municipal da Maia, 1984.

5 LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho – *Portugal Antigo e Moderno: diccionário geographico, estatistico, chorographico, heraldico, archeologico, historico, biographico e etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias*. Lisboa: Mattos Moreira & Companhia, 1875, vol. 5, p. 35.

6 DIONÍSIO, Santana – *Guia de Portugal – Entre Douro e Minho – Douro Litoral*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, vol. 2, p. 450.

7 A.D.P., *Recenseamento militar da Maia*, de 1870 até 1890, e de 1899.

8 A.D.P., *Registos paroquiais*, todo o concelho da Maia, Registos de casamento 1875.

9 A.D.P., *Recenseamento militar da Maia*, de 1870 até 1890, e de 1899.

registos de casamento de todo o concelho em 1875, observa-se que, de 159 casamentos celebrados, 25% dos indivíduos do sexo masculino se dedicavam à lavoura e 19% eram pedreiros/trolhas. O recenseamento militar de 1889 revela que, numa amostra de 263 indivíduos, 22% da amostra tinha como ocupação pedreiro/trolha e 16% a lavoura. Em suma, e para o sexo masculino, a exploração agrícola e a construção civil eram as principais atividades e fontes de rendimento.

No caso das mulheres (e, de certa forma, no dos homens também) era corrente o desempenho de mais do que uma profissão. Eram várias as mulheres que, para além da lida no campo e das atividades domésticas, iam vender a sua produção nas feiras mais próximas. Existiam ainda aquelas que eram lavadeiras, que iam buscar, ao Porto, "*a roupa suja à segunda-feira*" e a devolviam "*pronta à sexta, com transporte em carros de bois*"[10]. Os registos de casamento de 1875 do concelho da Maia[11] demonstram que a tecelagem e a lavoura eram as duas atividades com maior peso no que diz respeito à ocupação feminina (44% e 18%, respetivamente), o que corrobora com a descrição do britânico Charles Sellers, de 1899, sobre as mulheres maiatas: "*The women spin and weave, attend to the poultry, cook, wash and sing all the time*"[12].

Se do Porto Romântico partiam barcos e barcos cheios de gente para o Brasil, a Maia era um dos concelhos que oferecia jovens para esse destino, contribuindo em muito para o volume significativo de emigrantes. Os recenseamentos militares já citados (1875 e 1899) são esclarecedores neste sentido, uma vez que uma fatia considerável de jovens maiatos encontrava-se, por altura do recenseamento, em terras brasileiras. Em 1875, numa amostra de 154 jovens, 12% estavam no Brasil, enquanto que, em 1899, e numa amostra de 263 jovens, apenas 7% lá residia, ilustrando também um processo de perda gradual ao longo da segunda metade do século XIX. A busca por uma vida melhor, com a esperança de se arrecadarem fortunas e talvez um dia regressar, terá sido o desafio para cerca de 3.815 indivíduos maiatos, entre 1836 e 1899, tomando como certos os dados de Marques[13] (1998). Esta realidade esteve de tal forma presente na cultura maiata, que é relatada no seguinte verso, retirado de uma compilação de canções e poemas da Maia, publicada em 1900:

> "*Eu hei-de ir para o Brasil*
> *Embarcado num loureiro,*
> *Para vir para esta terra*
> *Com fama de brasileiro.*"[14]

2. As relações entre a Maia e o Porto

São várias as fontes que demonstram que o concelho da Maia não se fechava em si mesmo e que, pelo contrário, mantinha estreitas relações com outros territórios, nomeadamente com a cidade

[10] MAIA, Rui Leandro Alves da Costa – *São Miguel de Barreiros e a sua população – 1700-1925: estudo demográfico*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1996, p. 37.

[11] A.D.P., *Registos paroquiais*, Freguesia de Maia (Maia), Registos de casamento, 1881.

[12] SELLERS, Charles – *Oporto, old and new*. London: Herbert E. Harper, 1899, p. 26.

[13] MARQUES, José Augusto Maia – *Moreira da Maia no século XIX segundo o manuscrito do Padre Joaquim Antunes de Azevedo*, Maia: Câmara Municipal da Maia, 1998.

[14] MONTEIRO, Abílio – *Poesias e Canções Populares do Concelho da Maia*, Porto: Livraria Portugueza, 1900, p. 119.

do Porto. A verdade é que a própria rede viária existente e "*a difusão do caminho-de-ferro*"[15] (com a construção da linha do Minho e Douro – 1873/1875) vieram contribuir para esta forte relação. Desta forma, a Maia via o Porto como um lugar de oportunidade, como um lugar onde a oferta e a procura se conciliavam, permitindo assim que os recursos maiatos fossem aí escoados.

Um dos exemplos mais vulgares da ligação estabelecida entre a Maia e o Porto prende-se com a atividade predominante do concelho – a agricultura –, uma vez que "*desde princípios do século XIX* [...] *a Maia fornecia abundantemente, os mercados do Porto, de hortaliças e fruta, fornecimento este que se incrementou ao longo do século*"[16]. A produção agrícola era de tal forma intensa e fértil, que servia não só para consumo próprio do concelho, mas também para alimentar a cidade do Porto. O escritor Alberto Pimentel[17] testemunhou a azáfama nas ruas do Porto de final de século, criada pela chegada à cidade dos lavradores e das lavradoras das redondezas, nomeadamente da Maia:

> "*Ainda hoje, como ha trinta anos, é nos dias de feira, terças, quintas e sabbados, que os lavradores e as lavradeiras dos arrabaldes costumam ir á cidade vender os productos dos seus campos e comprar tudo aquillo que a aldeia lhes não póde fornecer. Pelas barreiras entram aos grupos essas robustas e esveltas cachopas, de canastra à cabeça, que vão levar ao mercado as bellas aves, as magnificas hortaliças, os excellentes legumes creados em S. Cosme, na Maia, nos Carvalhos, em Grijó*".

Todavia, não foi possível encontrar muita documentação da época que espelhasse este movimento de maiatos para o Porto com o intuito de escoarem os seus produtos hortícolas. Foram consultados os alugueres de bancas do Mercado do Bolhão, em 1878 e 1883, e o aluguer de bancas do Mercado Ferreira Borges, de 1888 e 1891, e apenas neste último mercado (concretamente em 1888) foi possível encontrar uma escassa referência a um morador de Pedrouços (Maia). Nos vários registos de aluguer consultados são vários os vendedores que não possuem morada, sendo que uma parte destes poderia efetivamente ser da Maia. De qualquer forma, este facto parece mostrar que: ou, por um lado, os maiatos não vendiam os seus produtos diretamente ao cliente final, mas forneciam aos vendedores estabelecidos nos mercados da cidade; ou, por outro, os alugueres das bancas poderiam ser efectuados através de intermediários, ocultando assim a presença de maiatos nos registos consultados.

Num território de produção agrícola e cerealífera, não surpreende a elevada quantidade de moinhos que compunham a sua paisagem. Segundo o Inquérito Industrial de 1881, uma boa parte da produção de farinhas da Maia era sobretudo escoada no Porto, o principal consumidor das mesmas no distrito[18]. Como prova da capacidade de exportação da Maia. Veja-se o caso da oficina do padeiro Reis, que se situava na Rua Formosa, e que consumia diariamente entre 150 a 200 quilogramas de farinhas, sendo a Maia a sua maior fornecedora, contribuindo com 100 quilogramas de farinha diariamente.

---

[15] PDM – *Plano Diretor Municipal: Introdução, Análise Histórica e Análise Física*, volume I, Maia: Câmara Municipal da Maia, 1994, p. 44.

[16] PDM – *Plano Diretor Municipal: Introdução, Análise Histórica e Análise Física*, volume I, Maia: Câmara Municipal da Maia, 1994, p. 33.

[17] PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta annos*. Porto: Livraria Universal, 1893, pp. 23-24.

[18] AAVV – *Relatório apresentado Exc.mo Snr Governador Civil do Districto do Porto pela Sub-Comissão encarregada das visitas aos estabelecimentos industriaes*, Porto: Typ. de António José da Silva Teixeira, 1881.

Segundo Sellers[19] (1899), os maiatos viviam no Porto ou em Braga, durante a semana, e trabalhavam como pedreiros ou carpinteiros. Ricardo Jorge[20] refere que o Porto era o espaço recetor desta mão-de-obra operária. Efetivamente, uma grande parte da mão-de-obra ligada à construção procurava trabalho fora dos limites do concelho da Maia, conforme é também descrito pelo Inquérito Industrial de 1881:

> "*Valongo, Bouças, Maia e Gaia contam conjuntamente 4234 pedreiros, carpinteiros e estucadores, porque na máxima parte esses operários, residindo nos arrabaldes da cidade, trabalham à semana no Porto.* [...] *O operário dos arrabaldes vem aos bandos à segunda-feira de madrugada carregado com a saca onde traz a broa para toda a semana; vive durante ela arranchando pelas obras a caldo; e ao sábado regressa a passar o domingo em casa com a família que entretanto cuida da lavoura e da engorda dos bois. Em grande parte os operários são também lavradores, pequenos proprietários e as economias do salário consolidam-se na terra*"[21].

Ou seja, muito do património edificado da cidade do Porto terá sido erguido pelas mãos de inúmeros maiatos, que passavam a semana na cidade do Porto e regressavam à Maia no final da semana.

No inverno, as florestas e bosques da Maia eram exploradas por lenhadores que enviavam a lenha e o tabuado para o Porto. Parte dessas madeiras (sobretudo pinho), utilizadas para a construção de casas e mobílias, eram provenientes "*principalmente dos pinhais da Maia,* [e vendiam-se] *nas estações de caminho-de-ferro do Porto (Pinheiro e Boavista), em tabuado, a preço entre os 6 e 6$500 reis o metro cúbico*"[22]. Da madeira faziam-se também baús que depois eram vendidos na popular Feira das Caixas, que se realizava, em meados do século XIX, na atual praça de Carlos Alberto, onde, "*se vendiam as caixas, bancos, mesas, berços e camas toscamente fabricadas, de pinho, por artistas d'aldeia*"[23], como aqueles que vinham da Maia.

A indústria manufatureira do algodão estava também em perfeita ligação com o Porto, visto que as "*fiadeiras e dobadeiras de Bouças e da Maia* [...] *trabalham para as fábricas do Porto, vindo semanalmente à cidade buscar a matéria-prima e levando o produto fabricado*"[24].

Madeireiros, fiadeiras, dobadeiras, artesãos, mas também peixeiras e ardinas, são memórias plasmadas em poesias e cantares da Maia, como neste exemplo recolhido, em 1900, por Abílio Augusto Monteiro:

> "*Vi-te na rua das Flores,*
> *Parecias-me uma abadessa,*
> *A apregoar peixe fresco*
> *Com uma canastra à cabeça.*
> *Vi-te ao pé dos Congregados,*

---

[19] SELLERS, Charles – *Oporto, old and new*. London: Herbert E. Harper, 1899.

[20] Cf. PINTO, Jorge Ricardo – *O Porto oriental no final do século XIX*, Porto: Afrontamento, 2007.

[21] Cf. *Inquérito Industrial de 1881*, p. 27.

[22] AAVV – *Relatório apresentado Exc.mo Snr Governador Civil do Districto do Porto pela Sub-Comissão encarregada das visitas aos estabelecimentos industriaes*. Porto: Typ. de António José da Silva Teixeira, 1881, pp. 253-254.

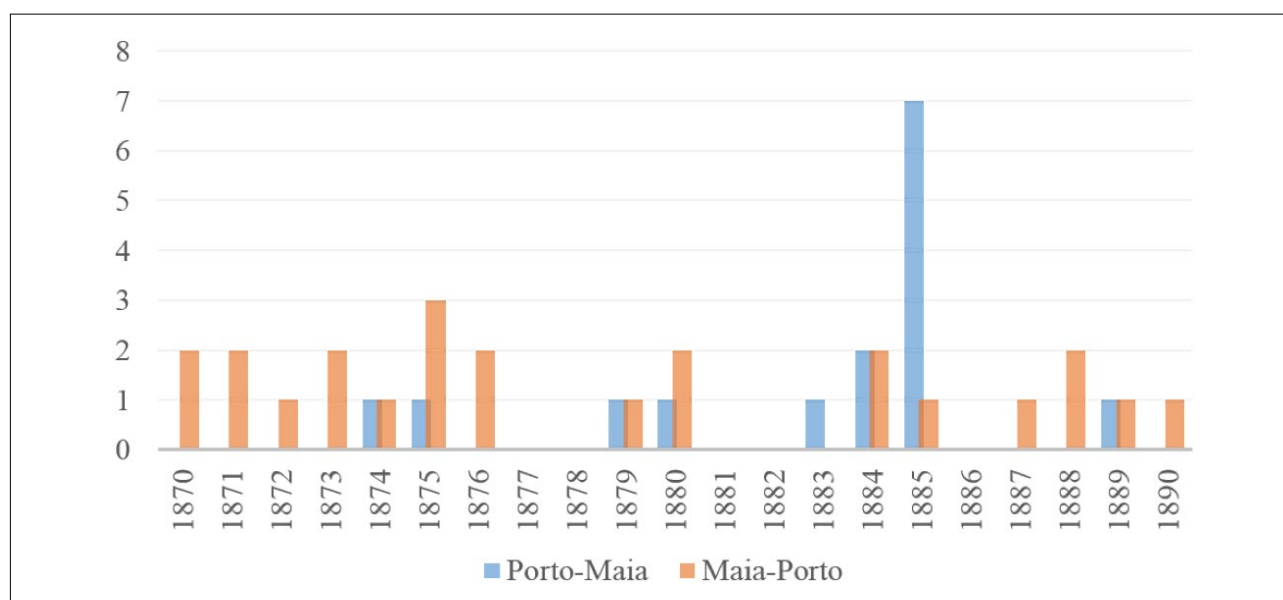
[23] Cf. *O Tripeiro*, Série I, Ano II, nº 60 (20 de Fevereiro de 1910), p. 384.

[24] AAVV – *Relatório apresentado Exc.mo Snr Governador Civil do Districto do Porto pela Sub-Comissão encarregada das visitas aos estabelecimentos industriaes*. Porto: Typ. de António José da Silva Teixeira, 1881, p. 43.

Parecias-me um cavalheiro,
A apregoar pela rua
O Primeiro de Janeiro."[25]

Nesta malha de ligações, nem tudo era um "mar de rosas". A criminalidade fazia também parte do quotidiano do concelho da Maia, muito embora se situasse longe da grande agitação e movimentação do Porto e mantivesse a ruralidade como refúgio. Várias notícias apontam para a presença de quadrilhas de ladrões que viam os lavradores e as igrejas como bons alvos[26] para os seus ataques furtivos. Os roubos eram frequentes e quase quotidianamente apareciam "*vadios do Porto pelas freguesias do concelho, que se abatem rezes doentes, que passeiam imponentemente pelos caminhos e estradas indivíduos armados, sem a competente licença*"[27].

A análise aos recenseamentos militares da Maia[28] permite compreender a relação entre os dois territórios em diferentes dimensões.

Gráfico 1 – As relações entre o Porto e a Maia e vice-versa, entre 1870 e 1890 (Recenseamento Militar da Maia).

Fonte: Elaboração própria.

O gráfico 1 representa os indivíduos que foram recenseados no concelho da Maia entre 1870 e 1890 e que mantinham uma relação com o Porto. Por um lado, são identificados maiatos que se encontravam a viver no Porto (Maia-Porto); e, por outro, portuenses que se encontravam a viver na Maia (Porto-Maia). Assim sendo, neste período (1870-1890) foram detetadas 24 pessoas com naturalidade maiata mas com residência no Porto e 15 pessoas naturais do Porto, mas que se encontravam a residir na Maia.

---

[25] MONTEIRO, Abílio – *Poesias e Canções Populares do Concelho da Maia*, Porto: Livraria Portugueza, 1900, p. 121.

[26] Cf. *Correio da Manhã*, 13 de outubro de 1904 e *Diário de Notícias*, 18 de fevereiro de 1887.

[27] Cf. *Revista dos Acontecimentos da Maia*, abril de 1883.

[28] A.D.P., *Recenseamento militar da Maia*, de 1870 até 1890, e de 1899.

Os maiatos que residiam no Porto eram sobretudo estudantes e caixeiros, ocupações que praticamente os "obrigavam" a residir na "Capital do Norte". No sentido contrário, portuenses que estabeleceram residência na Maia, o contingente era essencialmente constituído por pedreiros, muito embora tenha sido possível encontrar também algumas profissões com um certo estatuto social: administrador do concelho, escriturário da fazenda e até um negociante. Estes indivíduos eram sobretudo naturais de Paranhos, mas também de Cedofeita, Santo Ildefonso, Bonfim e Vitória. Uma grande parte destes fixou-se na freguesia de Gueifães.

3. Duas personalidades e as suas movimentações entre os dois territórios

Se há pouco demonstrávamos, de uma forma abrangente e genérica, como se estabeleciam algumas das relações entre a Maia e o Porto, passaremos agora a utilizar o caso de duas individualidades do século XIX para retratar de forma concreta, embora ilustrativa, esse mesmo fenómeno.

Fig. 1 – Visconde de Barreiros, de Photographia Contemporanea, 1886. CPF.

Centremo-nos primeiro no "brasileiro" José da Silva Figueira, que ficou conhecido como o Visconde de Barreiros (fig. 1). Nascido a 21 de março de 1838, na freguesia de São Miguel de Barreiros (atual freguesia da Maia), o futuro Visconde era filho de lavradores, residentes no Lugar da Estrada, na Maia. A partida para o Brasil (outrora visto como a "terra prometida") aconteceu quando José da Silva Figueira ainda tinha a tenra idade de 14 anos. Em 1852, o futuro Visconde abandonou o seu lar e a sua terra e partiu em busca de riqueza, como tantos outros jovens que saíam de Portugal rumo ao "El Dorado" brasileiro. Ao chegar ao Brasil, mais precisamente ao Rio de Janeiro, dedicou-se ao comércio, tendo sido

caixeiro[29]. José da Silva Figueira foi bem-sucedido, "*graças à sua inteligência, ao seu trabalho, à isenção do seu carácter nobilíssimo*"[30], conseguindo angariar uma significativa quantia económica. José da Silva Figueira esteve também ligado a um setor "*que o fascinava desde a adolescência* [...]*: empreiteiro de caminhos-de-ferro*"[31]. É nesta atividade que se vai afirmar e receber alguma notoriedade, como consequência de ter, a seu cargo, de alguma relevância para a história e para a economia do Brasil...

A 1 de setembro de 1880, José da Silva Figueira parte do Brasil rumo a Portugal, tendo chegado a São Miguel de Barreiros (Maia) nesse mesmo ano, onde veio a aplicar uma boa soma da fortuna que arrecadou ao longo do tempo que esteve do outro lado do Atlântico. Foram estes investimentos em prol do desenvolvimento da sua freguesia natal e do seu concelho que lhe concederam o título de Visconde de Barreiros, em 1882. Os trabalhos e os investimentos por ele realizados originaram o desenvolvimento do lugar e a criação de uma nova centralidade que conduziram, já após a sua morte, à transferência dos Paços do Concelho do Castêlo da Maia para o lugar do Picoto, na freguesia de São Miguel de Barreiros (28 de junho de 1902), bem como a construção do novo edifício camarário (3 de outubro de 1902); à elevação da freguesia de São Miguel de Barreiros a Vila de Barreiros (11 de dezembro de 1902); e, por fim, a 14 de dezembro de 1902, à criação de uma estação telégrafo-postal em São Miguel de Barreiros[32].

Eventualmente contrariando a tradição oral, e apesar da paixão de José da Silva Figueira pela Maia, o futuro Visconde de Barreiros não fixou residência permanente no seu concelho natal. É um facto que, após a sua chegada, mandou "*erguer um edifício de carácter apalaçado, junto à estrada que do Porto seguia para Braga*"[33]; contudo, esta habitação serviria, muito possivelmente, apenas como um local de refúgio e descanso.

Por altura do seu casamento (com Catarina Justina Bellocq), em 1881, José da Silva Figueira residia na Rua da Conceição, na freguesia de Nossa Senhora da Vitória (Porto), tendo por lá habitado até 1883. Neste mesmo ano, mais concretamente a 20 de fevereiro de 1883, o Visconde de Barreiros compra uma casa na Rua de Cedofeita (que atualmente possui o número 439), pertença até então do Comendador Miguel Dantas Gonçalves Pereira, casa esta que, naquela data, se descrevia como "*uma morada de casas nobres de dous andares para a frente e tres andares para as trazeiras, com jardim e grande quintal com portão de ferro para a mesma rua e mais pertenças, formando todo uma aria*"[34]. A partir de então, e até a data da sua morte, em 1892, foi ali a sua residência oficial.

A fixação na Rua de Cedofeita, artéria que concentrava uma boa parte da burguesia oitocentista do Porto, pode dever-se à necessidade de estar próximo do centro de acção dos seus negócios e de todas

---

[29] TRINDADE, Maria Beatriz Rocha; CAEIRO, Domingos José Alves – *Portugal-Brasil: migrações e migrantes, 1850-1930*, Lisboa: Edições INAPA, 2000.

[30] OLIVEIRA, Álvaro Aurélio do Céu – *Temas Maiatos – Visconde de Barreiros*, Maia: Câmara Municipal da Maia, 1984, p. 17.

[31] IDEM, *Ibidem*, p. 17.

[32] ALVES, Daniela Filipa Duarte, et al. – A Maia nas transições de século: Visconde de Barreiros e Vieira de Carvalho. *In* PINTO CORREIA, Teresa; HENRIQUES, Virgínia & JULIÃO, Rui (org.) – *IX Congresso da Geografia Portuguesa "Geografia: espaço, Natureza, Sociedade e Ciência"*. Universidade de Évora; APGEO, 2013.

[33] IDEM, *Ibidem*, p. 387.

[34] A.D.P., *Escritura Pública de 20 de Fevereiro de 1883*.

as outras atividades, financeiras e sociais, que tinham lugar na "Capital do Norte". Aliás, em variadas ocasiões o Visconde assumiu um papel importante de beneficência, *cliché* habitual do endinheirado brasileiro de torna-viagem. Entre outras atividades, o Visconde foi responsável pela educação de sete crianças; foi presidente da Real Associação de Beneficência do Porto; Mesário da Santa Casa da Misericórdia do Porto; Sócio Honorário da Associação Comercial do Porto; membro da Sociedade de Instrução do Porto; e presidente do Conselho Administrativo do Albergue Noturno do Porto. No lastro do seu trabalho em terras de Vera Cruz, José da Silva Figueira ficou ainda responsável pela abertura do túnel que fazia parte da ligação entre a Estação do Pinheiro (Campanhã) e a Alfândega do Porto, que tinha a extensão de 1.300 metros e abriu ao trânsito de mercadorias em 8 de novembro de 1888[35].

No dia de Natal de 1892, ao meio-dia, quando contava 54 anos de idade, o Visconde de Barreiros acabou por falecer. Foi "*vítima de uma lesão cardíaca complicada com outros padecimentos*"[36] na casa de que era proprietário e morador desde 1883 – o número 439 da Rua de Cedofeita.

Fig. 2 – *Abílio Augusto Monteiro.* In O Tripeiro, Série I, Ano I. 1908.

Ao contrário de José da Silva Figueira (Visconde de Barreiros) que da Maia se fixou no Porto, um seu conhecido de nome Abílio Augusto Monteiro (fig. 2) viu-se na necessidade de fazer o oposto, isto é, deixar a cidade do Porto e fixar residência na Maia. Abílio Augusto Monteiro nasceu a 25 de novembro de 1851, e era filho de António Luís Monteiro (conhecido tabelião da cidade do Porto, e um dos 7.500 Bravos do Mindelo) e de Ana Maria da Glória.

[35] OLIVEIRA, Álvaro Aurélio do Céu – *Temas Maiatos – Visconde de Barreiros*, Maia: Câmara Municipal da Maia, 1984.

[36] Cf. *O Comércio do Porto*, 27 de dezembro de 1892.

Abílio Augusto Monteiro terá tido a sua residência no Porto durante os primeiros 22 anos de vida: primeiro, na Rua do Calvário (atual rua Dr. Barbosa de Castro), e, posteriormente, na Rua de Cedofeita[37]. Ainda jovem, e em colaboração com o amigo (e, mais tarde, cunhado) Alexandre Theodoro Glama, desenvolve um projeto que visava instituir uma Corporação de Bombeiros Voluntários no Porto. Porém, Abílio Augusto Monteiro vê-se na necessidade de abandonar a ideia (de que era um dos fundadores) e partir rumo ao concelho da Maia devido a motivos profissionais[38].

Em 1873, Abílio Augusto Monteiro estabelece residência na Maia, no lugar do Picoto, na freguesia de Barreiros (atual freguesia da Maia). Em 1875, quando já ocupava ali a profissão de tabelião, Abílio casa-se (em Vila Nova de Gaia) com Sofia Elvira Glama. O casal fica a residir no concelho da Maia onde, em 1876, tem a sua primeira e única filha, Lucília Amantina Glama Monteiro. Para além de tabelião, Abílio Augusto Monteiro dedicou-se à escrita, colaborando em publicações periódicas, como na "Revista dos Acontecimentos da Maia", e desenvolvendo reflexões centradas na temática do direito, assumindo ainda outros cargos no concelho da Maia[39]. Foi ainda notória a sua intervenção como 1º Vice-Presidente da Comissão Promotora de Beneficência e Ensino de Barreiros, nomeada em 29 de maio de 1882 e instalada a 4 de junho do mesmo ano, sendo o seu presidente o Visconde de Barreiros. Abílio foi ainda delegado da Delegacia da Junta Escolar em Barreiros e o encarregado da Estação Postal do concelho da Maia. Durante um ano, período que durou o Tribunal Literário de Barreiros (principiado a 14 de agosto de 1880), desempenhou o cargo de juiz desta instituição[40]. Os cargos que desempenhou na Maia revelam a relação de proximidade que mantinha com o Visconde de Barreiros. Abílio era o redator de uma revista que era propriedade do Visconde (a referida "Revista dos Acontecimentos da Maia"), para além de ter desempenhado cargos em organismos cuja presidência estava nas mãos de José da Silva Figueira. Esta relação de proximidade, e até (talvez) de cumplicidade, prolongava-se nos espaços da intimidade e do quotidiano. A partir de setembro de 1883, Abílio Augusto Monteiro terá residido no palacete do Visconde de Barreiros na Maia, então construído há pouco tempo, numa altura em que, como já referimos, o Visconde residia no Porto. Disso nos dá conta o Padre Joaquim Antunes de Azevedo, em manuscrito datado dos finais do século XIX: "[…] *Casa do Ex*^{mo} *Visconde que desde o S. Miguel de 1883 principiou a ser habitada pelo S. Abílio Augusto Monteiro; tabelião da Maia, e redactor da Revista da Maia*"[41].

Em 1895, Abílio Augusto Monteiro e a sua família ainda se encontravam a residir na Maia. Todavia, vendo a sua dignidade profissional abalada no seguimento de um desentendimento com um superior hierárquico, Abílio decide demitir-se, mesmo aparentemente sabendo que essa decisão o arrastaria para graves problemas financeiros, iniciando um ciclo negativo que o abalou psicologicamente. Um pouco desorientado e extremamente perturbado com os contornos da vida profissional, parte para

---

37 A.D.P., *Caderno de recenseamento dos mancebos para recrutamento do Exército, referente ao Bairro Ocidental do Porto*, 1871.

38 VICTORINO, Pedro – Os Bombeiros Voluntários. *O Tripeiro*. Porto. Série I, ano I, 1908, pp. 121-122.

39 AZEVEDO, Padre Joaquim Antunes de – *Memórias de Tempos Idos*, 1º volume, Maia: Clube UNESCO da Maia, 2014.

40 Cf. *Revista dos Acontecimentos da Maia*, 2º trimestre de 1882.

41 AZEVEDO, Padre Joaquim Antunes de – *Memórias de Tempos Idos*, 3º volume, Maia: Clube UNESCO da Maia, 2015, pp. 93.

Lisboa, onde lhe ofereceram uma oportunidade de emprego recompensadora, tanto em termos financeiros como sociais[42].

Anos mais tarde, já em 1902, regressa à "sua" cidade do Porto, e passa a residir, na companhia da sua filha, na rua da Igreja de Cedofeita, desempenhando por essa altura o cargo de Inspetor da Fazenda. Foi precisamente nesta casa, situada no mesmo quarteirão onde havia vivido na sua juventude e não muito longe da propriedade que havia pertencido ao amigo Visconde de Barreiros, que, no dia 5 de abril de 1913, acabou por falecer.

Conclusão

Apesar da proximidade ao Porto, o concelho da Maia era, no século XIX, um território bastante distinto da cidade Invicta. De um lado, o bucolismo e a ruralidade que marcavam a paisagem da Maia; do outro, uma cidade em franca expansão, movida pelo desejo de progresso e pelo dinheiro que vinha, em grande parte, do Brasil. No entanto, e embora estejamos perante dois territórios com características muito distintas, o Porto e a Maia mantinham uma mútua dependência. A Maia assumia-se como um território fornecedor, respondendo à necessidade que a cidade do Porto tinha de alimentos e também de mão-de-obra, essencialmente ligada à construção e à tecelagem.

Para além do fluxo de bens e de uma população flutuante que trabalhava no Porto durante a semana e regressava à Maia ao sábado, a relação entre os dois territórios era feita também de outras permanências e de outros movimentos, como aqueles protagonizados por José da Silva Figueira, o Visconde de Barreiros, e por Abílio Augusto Monteiro.

Estas duas figuras de destaque, tanto no Porto como na Maia de Oitocentos, ilustram o papel da Maia enquanto prolongamento territorial do Porto, numa antecipação ao papel metropolitano que o futuro trará, construído numa teia de relações económicas, culturais e sociais que ajudaram a criar uma paisagem urbana distinta do Porto, embora complementar e dela herdeira.

Fontes e Bibliografia

Fontes manuscritas

A.D.P., *Caderno de recenseamento dos mancebos para recrutamento do Exército, referente ao Bairro Ocidental do Porto*, 1871.

A.D.P., *Escritura Pública de 20 de Fevereiro de 1883*.

A.D.P., *Recenseamento militar da Maia*, de 1870 até 1890, e de 1899.

A.D.P., *Registos paroquiais*, Freguesia de Maia (Maia), Registos de casamento 1881, f. 4.

A.D.P., *Registos paroquiais*, Freguesia de Maia (Maia), Registos de baptismo 1817-1845, f. 125.

A.D.P., *Registos paroquiais*, Freguesia de Maia (Maia), Registos de óbito 1892, f. 10.

A.D.P., *Registos paroquiais*, Freguesia de Miragaia (Porto), Registos de baptismo 1845-1857, f. 85.

A.D.P., *Registos paroquiais*, Freguesia de Pedroso (Vila Nova de Gaia), Registos de casamento 1873-1875, f. 128.

A.D.P., *Registos paroquiais*, todo o concelho da Maia, Registos de casamento 1875.

[42] MONTEIRO, Abílio Augusto – *O Carácter Revelado: Sciencias e Phantasias*. Porto: Typ. Universal, 1908.

A.H.P., Registo de testamento, A-PUB/5298, f. 13-17.
A.H.P., *Títulos de arrendamentos nos mercados públicos*, 1878.
A.H.P., *Títulos de arrendamentos nos mercados públicos*, 1883.
A.H.P., *Títulos de arrendamentos nos mercados públicos*, 1888.
A.H.P., *Títulos de arrendamentos nos mercados públicos*, 1891.

Publicações Periódicas

"Correio da Manhã" – 13 de Outubro de 1904
"Diário de Notícias" – 18 de Fevereiro de 1887
"Revista dos Acontecimentos da Maia" – 2º Trimestre de 1882
"Revista dos Acontecimentos da Maia" – Abril de 1883
Jornal "O Comércio do Porto" – 27 de dezembro de 1892

Bibliografia

AAVV – *Relatório apresentado Exc.mo Snr Governador Civil do Districto do Porto pela Sub-Comissão encarregada das visitas aos estabelecimentos industriaes*. Porto: Typ. de António José da Silva Teixeira, 1881.

ALVES, Daniela Filipa Duarte, et al. – A Maia nas transições de século: Visconde de Barreiros e Vieira de Carvalho. *In* CORREIA, Teresa Pinto; HENRIQUES; Vírgínia; JULIÃO, Rui (org.) – *IX Congresso da Geografia Portuguesa "Geografia: espaço, Natureza, Sociedade e Ciência"*. Universidade de Évora, APGEO, 2013.

AZEVEDO, António – *Pedaços do Tempo*. Maia: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal da Maia, 2002.

AZEVEDO, Padre Joaquim Antunes de – *Memórias de Tempos Idos*. Maia: Clube UNESCO da Maia, 2014. 1º volume.

AZEVEDO, Padre Joaquim Antunes de – *Memórias de Tempos Idos*, 3º volume, Maia: Clube UNESCO da Maia, 2015.

DIONÍSIO, Santana – *Guia de Portugal – Entre Douro e Minho – Douro Litoral*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, vol. 2.

LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho – *Portugal Antigo e Moderno: diccionário geographico, estatistico, chorographico, heraldico, archeologico, historico, biographico e etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias*. Lisboa: Mattos Moreira & Companhia, 1875, vol. 5.

MAIA, Rui Leandro Alves da Costa – *São Miguel de Barreiros e a sua população – 1700-1925: estudo demográfico*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1996.

MARQUES, José Augusto Maia – *Moreira da Maia no século XIX segundo o manuscrito do Padre Joaquim Antunes de Azevedo*. Maia: Câmara Municipal da Maia, 1998.

MONTEIRO, Abílio – *Poesias e Canções Populares do Concelho da Maia*. Porto: Livraria Portugueza, 1900.

MONTEIRO, Abílio Augusto – *O Carácter Revelado: Sciencias e Phantasias*. Porto: Typ. Universal, 1908.

OLIVEIRA, Álvaro Aurélio do Céu – *Temas Maiatos – Visconde de Barreiros*. Maia: Câmara Municipal da Maia, 1984.

PDM – *Plano Diretor Municipal: Introdução, Análise Histórica e Análise Física*. Maia: Câmara Municipal da Maia, 1994, volume I.

PINTO, Jorge Ricardo – *O Porto oriental no final do século XIX*. Porto: Afrontamento, 2007.

SELLERS, Charles – *Oporto, old and new*. London: Herbert E. Harper, 1899.

TRINDADE, Maria Beatriz Rocha; CAEIRO, Domingos José Alves – *Portugal-Brasil: migrações e migrantes, 1850-1930*. Lisboa: Edições INAPA, 2000.

AS TEORIAS LITERÁRIAS DE GUILHERME BRAGA (1845-1874) E A POESIA PANFLETÁRIA NO PORTO

Isabel Rio Novo; Célia Vieira[1]

1. Vida e obra de Guilherme Braga (1845-1874)

Pegando nas palavras de Alexandre da Conceição, num artigo publicado na revista *A Renascença*, "*Na renovação litteraria iniciada em 1862* [...], *renovação para a qual o notavel panfleto de Anthero de Quental* – Bom senso e bom gosto – *foi como a proclamação dos seus direitos, ha umas figuras, que circumstancias complexas tornaram obscuras e mesmo ignoradas da maior parte do publico que lê, mas que apezar disso exerceram uma acção poderosa e decisiva na direcção e intensidade desse movimento de regeneração intellectual* [...]"[2]. Entre essas figuras, Alexandre da Conceição destacava Guilherme Braga, considerando-o "*a mais impetuosa e viva organisação poetica do nosso tempo*"[3].

Jornalista e poeta portuense, irmão mais novo (dezanove anos) do jurista e poeta da geração ultrarromântica Alexandre Braga, o autor de *Vozes d'Alma* (1849) e colaborador d'*OBardo*, tio do tribuno republicano Alexandre Braga Junior, Guilherme Braga exerceu funções de distribuidor da comarca do Porto, mas celebrizou-se no seu tempo como poeta lírico, também como poeta panfletário, anticlerical e republicano, antecipando em muitos aspetos a virulência de Gomes Leal e Guerra Junqueiro, igualmente como poeta satírico, e ainda como tradutor de Chateaubriand e Vítor Hugo.

Fundou em 1870 a *Gazeta Democratica: do povo e para o povo*, o primeiro jornal republicano do Porto, e foi colaborador destacado da revista de poesia *A Grinalda*, de que tivemos oportunidade de falar na primeira edição deste congresso, a qual foi o principal órgão aglutinador da chamada Escola do Porto, e cujos números, editados entre 1855 e 1869, documentam o período de transição do ultrarromantismo sentimental para o romantismo de inspiração social. Guilherme Braga colaborou em muitos outros periódicos, como a *Gazeta Literária*, *A Folha. Microcosmo Literário* (revista publicada em Coimbra, entre 1868 e 1873, dirigida por João Penha), *A Harpa* (publicada no Porto, entre 1874 e 1875, dirigida por Joaquim de Araújo), o *Porto Ilustrado* ou ainda o periódico satírico *Bocage. Piparotes Literários* (1865-1867). Em 1870, foi um dos fundadores da Associação de Professores e Homens de Letras.

---

[1] Instituto Universitário da Maia/CIAC

[2] CONCEIÇÃO, Alexandre da – Guilherme Braga. *A Renascença*. *Orgão dos Trabalhos da Geração Moderna*, p. 103.

[3] IDEM, *Ibidem*, p. 104.

A sua figura, a sua existência, a sua escrita, foram intensamente românticas. Camilo descreve o seu "*gentilissimo semblante*"[4]; Sampaio Bruno evoca o perfil do "*bello adolescente*", a "*merovingia cabelleira romantica*"[5]. Para Joaquim de Araújo, Guilherme Braga era como "*um desses antigos trovadores*", "*um quasi vidente duma longinqua e vastissima aurora de justiça e de infinita luz*"[6]. Morreu precocemente, aos vinte e nove anos, vítima de tuberculose, depois de ter sofrido a perda de quatro filhos. Acrescente-se que a sua esposa, por quem era apaixonadíssimo, morreu quatro meses depois, vítima da mesma doença, e que o seu único filho sobrevivo, Guilherme Braga Júnior, também poeta, se suicidou em 1898.

Escrevia arrebatadamente. Alexandre da Conceição conta que "*a sua organisação impetuosa e exclusivamente sentimental de trovador antigo era perfeitamente avessa a todo o trabalho aturado, a todos os metodos criticos de producção artistica*"[7]. E, prossegue, com carinhosa ironia: "*Guilherme Braga, na ingenuidade adoravel da sua metafisica espiritualista, acreditava na realidade da Inspiração, como na existencia do sr. Chaves do Portuense, que elle invejva por se parecer com Victor Hugo. Guilherme Braga tinha mesmo um ligeiro strabismo, que parecia provir-lhe de olhar para a Inspiração, por que quando recitava versos – e isso acontecia todas as tardes – não olhava para nós, apesar de nos encarar de frente*"[8].

Nesta comunicação, propomo-nos, num primeiro tempo, evocar a vida, a obra e a fortuna literária de Guilherme Braga, para, num segundo momento, examinarmos as teorias literárias que defendeu, num pequeno mas significativo conjunto de textos de teorização literária, alguns dos quais já disponibilizados na plataforma de edição digital *E-poeticae – textos de teorização literária online*[9], na qual, no âmbito de um projeto que congrega investigadores especializados em estudos comparatistas, temos vindo a constituir, desde 2010, uma base de dados em desenvolvimento contínuo dedicada a textos de teorização literária, contendo, até à data, cerca de quinhentos documentos digitalizados. Das teorias poéticas de Guilherme Braga, veremos que sobressai a temática social e humanitária, de inspiração vítor-huguana, mas também o lirismo, frequentemente entrelaçado com o motivo obsessivo da morte, assim o relacionando com a dita Escola do Porto, a que faremos referência, e com o período de transição para o romantismo de inspiração social e humanitária que a dita publicação documenta.

Observando o percurso biográfico e bibliográfico de Guilherme Braga, torna-se difícil compreender como tanta atividade coube num espaço de vida tão curto.

O seu trabalho como tradutor assegurou-lhe uma relativa notoriedade. Escritores consagrados como Alexandre Herculano e António Feliciano de Castilho elogiaram a sua tradução para português do referido Átala, de Chateaubriand; as suas muitas traduções de poemas de Vítor Hugo foram

[4] CASTELO BRANCO, Camilo – *Cancioneiro Alegre de Poetas Portuguezes e Brazileiros commentado por Camillo Castello Branco*. Porto e Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chardron Editor, 1879, p. 445.

[5] BRUNO, Sampaio – Antes de lêr. *In* BRAGA, Guilherme – *O Bispo*. 2ª ed. Porto: Livraria Camões de Fernandes Possas, p. XXV.

[6] ARAÚJO, Joaquim – Guilherme Braga. *A Renascença. Orgão dos Trabalhos da Geração Moderna*. Porto: fasc. VIII, IX, X (Agosto, Setembro e Outubro de 1878), p. 160.

[7] CONCEIÇÃO, Alexandre da – *Op. cit.*, p. 106.

[8] IDEM, *Ibidem*.

[9] Disponível em www.e-poeticae.com.

consideradas magistrais. Publicou alguns artigos de crítica literária; entre eles, salienta-se um estudo sobre Júlio Dinis, também colaborador d'*A Grinalda*, datado de março de 1872, e publicado num jornal brasileiro, no qual Guilherme Braga aproxima o autor de *Uma Família Inglesa* de Camilo nos seguintes termos: "*Aquelas duas fontes, aureoladas pelo génio, estão já consagradas, uma pela morte, e outra pelo sofrimento. A providência não costuma deixar nuas as frontes privilegiadas; o arcanjo do talento sabe a que espinhais esta senda lhe é lícito ir colher um diadema para laurear os infelizes que o adoram*"[10].

Celebrizou-se, porém, como poeta. Embora algumas composições do volume *Heras e Violetas* sejam datadas da década de 50, estreou-se em livro em 1868, com a publicação do poema nacionalista e anti-iberista *Ecos de Aljubarrota*. No ano seguinte, revelou a sua vocação satírica na paródia que fez anonimamente ao poema sentimental de Tomás Ribeiro *A Delfina do Mal*, paródia essa intitulada *O Mal da Delfina*. Também em 1869, reuniu composições dispersas por diversos periódicos e álbuns na notável coletânea *Heras e Violetas*, onde comparecem todos os temas característicos do seu ideário poético, com destaque para a temática social e filosófica, tendendo para o humanitarismo ("Em Dezembro") ou para a exaltação do homem e do progresso ("*O homem é grande! Aos impulsos / Das suas novas ideias / Todas as velhas cadeias / Vão largando os roxos pulsos!*", de "O homem"). O lirismo amoroso, menos representado na coletânea, surge quase sempre associado ao motivo da morte ("Flores sobre um túmulo", "Morta!"), fonte de angústia e de inquietações metafísicas ("Oscilações"). O volume inclui várias versões de poesias de Vítor Hugo (dos livros *Chansons des Rues et des Bois*, *Contemplações*, *O Outono* e *Lenda dos S*éculos), principal modelo poético do autor, como aliás se torna claro da composição metapoética intitulada "Sobre um livro de Victor Hugo" ou da referência ao autor d'*Os Miseráveis* como "*Deus da nova criação*" no poema "O jardim"[11].

Na década de 70, já perto do final da vida, Guilherme Braga publicou duas violentas diatribes anticlericais: *Os Falsos Apóstolos*, de 1871, e *O Bispo*, de 1874. O primeiro, dedicado pelo autor "*ao enérgico e temido adversário da reacção ultramontana em Portugal, o grande historiador Alexandre Herculano*", é apresentado no curto prefácio como "*um brado de profunda indignação*" contra a influência crescente do jesuitismo, prefigurando, assim, o anticlericalismo que percorre a obra, da primeira à última estrofe: "*Quem luta quer vencer, e há muito, ao pé do abismo, / Tu lutas sem cessar, velho Ultramontanismo, / Fanático, impostor! / Mas Deus sabe quem és... mas, desse abismo à borda, / Quebra, apaga-te Deus, carrasco, a tua corda; / Teu facho, inquisidor!*". O poeta termina exaltando simultaneamente a "*musa do Progresso*" e o "*Deus da luz*". Na sequência deste poema, que lhe valeria a excomunhão, pronunciada pelo bispo brasileiro do Pará, Guilherme Braga publica *O Bispo*, poema panfletário em versos alexandrinos, subintitulado *Nova heresia em verso*, no qual reitera a condenação da hipocrisia e da devassidão do clero, aqui proclamado inimigo do progresso e da liberdade.

Finalmente, alguns poemas inéditos seus foram postumamente reunidos por Rodrigo Veloso no volume *Poesias*, de 1898.

---

[10] *Apud* OLIVEIRA, Roberto Vaz de – Homens do Porto – Barcelos e Vila da Feira. *Aveiro e o seu distrito.* Nº 12. Publicação Semestral da Junta Distrital de Aveiro, Dezembro de 1971. Disponível em http://www.prof2000.pt/users/avcultur/AveiDistrito/Boletim12/page51.htm.

[11] Cf. BRAGA, Guilherme – *Heras e Violetas. Poesias*. Porto: Typographia da Livraria Nacional, 1869.

Alguns episódios da sua breve existência são significativos da notoriedade que Guilherme Braga alcançou em vida. Em 1865, no dia da inauguração do Palácio de Cristal do Porto, leu o poema "Progresso", que, muito aplaudido, viria a ser incluído na referida coletânea *Heras e Violetas*. Em 1872, durante uma récita no teatro de São João, no Porto, emocionou até às lágrimas a Rainha Dona Maria Pia e impressionou o Rei Dom Luís, a ponto de este o condecorar com o hábito de São Tiago. No mesmo ano de1872, o Imperador do Brasil, de visita ao Porto, quis conhecer dois escritores: Camilo e Guilherme Braga.

A obra de Guilherme Braga mereceu a atenção dos mais relevantes críticos literários do seu tempo, não apenas os portuenses ou ligados ao Porto, como Pedro de Lima, Alexandre da Conceição, Camilo Castelo Branco, Alberto Pimentel ou Joaquim de Araújo, mas também os da capital do reino, como Luciano Cordeiro ou Silva Pinto, sendo sempre apontado como um dos maiores nomes da poesia portuguesa da época, a dita Geração Nova, nome cunhado por Antero de Quental e que Sampaio Bruno viria a retomar, e uma das figuras mais salientes do romantismo panfletário da dita Escola do Porto.

A sua poesia surgiu representada nalgumas das principais antologias poéticas da segunda metade de Oitocentos, de que destacaremos duas, porventura as principais, promovidas por compiladores que perfilhavam ideários poéticos antagónicos. No *Parnaso Português Moderno*, organizado em 1877 pelo positivista Teófilo Braga, enquanto coletânea ilustrativa da moderna poesia portuguesa e de como esta, perante os progressos científicos e críticos da sociedade contemporânea, ainda tinha "*um destino ligado às necessidades sociais*", o poeta portuense surge representado com os poemas líricos "Ás mães" e "Amigos"[12]. Dois anos depois, figura no *Cancioneiro Alegre de Poetas Portuguezes e Brazileiros*, coligido pelo romântico Camilo, com o poema de recorte satírico "A caçada", em que visa os janotas portuenses, num estilo jocoso a fazer lembrar Faustino Xavier de Novais[13]. No curto texto de apresentação ao poeta, o compilador Camilo, com a verve que o caracteriza, reconhece-lhe "*muito talento, aptidão para distinções raras*", elogia-lhe a fantasia rica e formosa, mas condena "*a peçonha*" de que estão imbuídos tanto os poemas anticlericais *O Bispo* e *Os Falsos Apóstolos* como a paródia a *A Delfina do Mal*, obra, recorde-se, da autoria do grande amigo de Camilo, Tomás Ribeiro. E termina a apresentação de Guilherme Braga com uma nota mordaz: "*Não posso lembrar-me d'elle sem muita pena*. [...] *Guilherme Braga cuidava que o liam os janotas do Porto. Elles não sabiam, quando lhe leram a necrologia, se aquelle nome era o de um linheiro das Hortas ou de um mercieiro das Cangostas. Quem quizer magoar janotas do Porto, só tem um meio: é preciso bater-lhes*"[14].

A notoriedade que Guilherme Braga alcançou no seu tempo é ainda atestada pelas referências que lhe faz Raimundo de Bulhão Pato na obra memorialista *Sob os Ciprestes*, subintitulada *Vida Íntima de Homens Ilustres*, de 1877, na qual o autor de *Paquita* evoca episódios da vida e da obra de várias personalidades políticas e literárias com quem conviveu, publicando, a respeito de Guilherme Braga, com quem apenas manteve contacto epistolar, fragmentos de correspondência muito interessantes e reveladores de uma faceta porventura inesperada em quem tão intensamente conviveu com a

---

[12] Cf. CASTELO BRANCO, Camilo – *Op. cit.*

[13] Cf. BRAGA, Teófilo – *Parnaso Portuguez Moderno*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva – Editor, 1877.

[14] Cf. CASTELO BRANCO, Camilo – *Op. cit.*, p. 445.

doença e a morte: a do humor e da autoironia (mesmo se por vezes alternando com o desalento), características que também fizeram dele um caricaturista interessante[15].

Ainda no âmbito desta evocação da vida e da obra de Guilherme Braga, faremos um breve rastreio da sua fortuna literária. Em 1892, o crítico francês Maxime Formont, autor de uma obra com relevância para o estudo da receção da literatura portuguesa oitocentista no estrangeiro, intitulada *Le Mouvement Poétique Contemporain en Portugal*, considerava-o um tribuno e um homem de combate digno de Vítor Hugo[16].

Em 1924, volvido meio século sobre a morte do poeta, Mayer Garção fazia notar o esquecimento a que personalidade literária de Guilherme Braga parecia votada, debruçando-se sobre o poeta na sua obra significativamente intitulada *Os Esquecidos*. Dez anos depois, a "Exposição Histórica do Porto" inclui na secção dos "Portuenses Ilustres" a fotografia do autor[17].

Em apontamentos presumivelmente de 1925 e posteriormente coligidos nas *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Fernando Pessoa chamou a atenção para certos acenos ao simbolismo e à modernidade poética presentes na obra do poeta de *Heras e Violetas*, afirmando: "*Toda a atitude perante a vida que faz de Cesário Verde um grande poeta se encontra antecipadamente em dois poemas casuais de Guilherme Braga, poeta dez anos mais velho do que ele*"[18].

Na sua incontornável *História da Literatura Portuguesa*, cuja primeira edição data de 1955, António José Saraiva e Óscar Lopes dedicam umas quinze linhas a Guilherme Braga, reconhecendo entre a filiação hugoliana um "*certo orientalismo parnasiano*" e "uma *naturalidade familiar que anuncia Cesário*" e admitindo que as suas coleções de versos contêm "*composições notáveis*"[19]. Jacinto do Prado Coelho dedica-lhe uma curta entrada no seu *Dicionário de Literatura*, cuja primeira edição remonta a 1960, considerando-o um "*poeta bem dotado, embora desigual*", tendo cumprido "*uma real vocação sob o signo de Hugo, com quem aprendeu ideias, o verbo eloquente, a variedade rítmica, o recorte do alexandrino*" e reconhecendo-lhe igualmente "*tons de modernidade, acenos para Cesário, por exemplo*"[20].

Em 1965, nas páginas do jornal *O Tripeiro*, Alberto Moreira lembrava à geração presente "*o talentoso poeta que revolucionou a poesia do seu tempo; que, por vezes, se evidenciou impressionista e naturalista e que nos cantou 'O Moinho', dando um cunho social e humano à laboriosa acção do obscuro moleiro que, acrisolado no amor da família, 'sufocava a pobreza com a fadiga' e para quem o Poeta reivindicava 'um lugar à mesa do progresso'*"[21]. Em 1971, Roberto Vaz de Oliveira sobrelevava a importância de Guilherme Braga como poeta, tradutor e figura da vida jornalística e cultural portuense, formulando

---

[15] PATO, Raimundo António de Bulhão – *Sob os Ciprestes. Vida intima de homens illustres*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1879.

[16] FORMONT, Maxime – *Le Mouvement Poétique Contemporain en Portugal*. Lyon: Imprimerie A. Storck, 1892.

[17] *Apud* OLIVEIRA, Roberto Vaz de – *Op. cit.*

[18] PESSOA, Fernando – *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa: Edições Atica, 1966, p. 236.

[19] SARAIVA, António José; LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed. cor. e act. Porto: Porto Editora, 1996, p. 764.

[20] COELHO, Jacinto do Prado – Guilherme Braga. *In Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa. Literatura Brasileira. Literatura Galega. Estilística Literária*. 4ª ed. Porto: Figueirinhas, 1989, vol. 1, p. 119.

[21] *Apud* OLIVEIRA, Roberto Vaz de – *Op. cit.*

votos de que o centenário da morte do autor, dali a três anos, não passasse em claro[22]. Tanto quanto sabemos, passou.

Ao passo que, no volume 5 da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, dedicado à Época Romântica, da autoria de Carlos Reis e Maria Natividade Pires e editado em 1993, não encontramos nenhuma referência a Guilherme Braga, nem à Escola do Porto[23], em 1996, Álvaro Manuel Machado, coordenador do *Dicionário de Literatura Portuguesa*, inclui um verbete sobre Guilherme Braga, notando no poeta portuense uma certa originalidade na expressão poética que prenuncia Cesário[24]. Um ano depois, Pedro da Silveira assina uma pequena entrada sobre "Guilherme Braga" no *Dicionário do Romantismo Literário Português*[25]. Célia Vieira e Isabel Rio Novo dedicam ao poeta e aos seus títulos várias entradas no dicionário ilustrado *Literatura Portuguesa no Mundo*, publicado em 2005 sob a chancela da Porto Editora[26], e, em 2011, alguns textos do autor começam a ser incluídos na plataforma de edição digital *E-poeticae*[27].

Hoje, como sucede com tantos autores, não só oitocentistas e não só portuenses, mas convenhamos, como sucede com muitos autores oitocentistas e portuenses, Guilherme Braga é uma figura relegada para a semiobscuridade, cuja fortuna se assinala na existência de três ruas que lembram o seu nome, uma no Porto, outra em Vila Nova de Gaia e outra na capital.

2. As teorias literárias de Guilherme Braga e a poesia panfletária no Porto

Depois desta evocação, que ademais, pelas suas diversas incursões a nível cultural, nos pareceu pertinente no âmbito de um congresso multidisciplinar sobre *O Porto Romântico*, o objetivo da nossa comunicação é fazer referência às teorias literárias de Guilherme Braga, tal como se podem depreender do exame dos seus curtos, escassos, mas significativos textos de teorização literária e avaliar o modo como foram recebidas, relacionando-as especialmente com a existência de uma escola de poesia panfletária tendo como modelo a poética de Vítor Hugo, que começa no Porto, como sublinhou o estudioso António Ferreira de Brito[28].

Sampaio Bruno, precisamente num estudo sobre o poema *O Bispo*, de Guilherme Braga, coloca o autor portuense na categoria estética que o crítico francês Laurent-Pichat denominou de *Poètes*

---

[22] Cf. OLIVEIRA, Roberto Vaz de – *Op. cit.*

[23] REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade – *História Crítica da Literatura Portuguesa, Volume V – O Romantismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1993.

[24] MACHADO, Álvaro Manuel – Guilherme Braga. *In* MACHADO, Álvaro Manuel (dir.) – *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996, pp. 71-72.

[25] SILVEIRA, Pedro – Guilherme Braga. *In Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pp. 54-55.

[26] VIEIRA, Célia; RIO NOVO, Isabel – Guilherme Braga. *In Literatura Portuguesa no Mundo. Dicionário Ilustrado*. Porto: Porto Editora, 2005, vol. II, p. 50.

[27] Disponível em www.e-poeticae.com.

[28] Devemos, com efeito, a António Ferreira de Brito o primeiro estudo de fundo acerca da chamada Escola do Porto, em BRITO, António Ferreira de – A Escola do Porto e Victor Hugo (O Grupo de *A Grinalda*). *In* BRITO, António Ferreira de – *Victor Hugo e Portugal. Actas do Colóquio (no centenário da sua morte)*. Porto: FLUP, 1987, pp. 91-120.

de Combat, isto é, "*aquelles que intimamente se mesclaram, por suas obras, ao movimento politico, religioso e social do seu tempo, que o ajudaram com toda a força das suas convicções e do seu talento, que combateram, em vez de se isolar, por uma causa, não fazendo da poesia um instrumento sonoro, e tam somente sonoro*"[29], seguindo o modelo de Vítor Hugo. Esse texto seria refundido no prefácio à 2ª edição, póstuma, de *O Bispo*.

O estatuto de *poeta de combate* viria a ser reclamado, ao longo das décadas de 60, 70 e 80, por um vasto conjunto de poetas que, muito para além das figuras consagradas, como Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro, Gomes Leal, e o próprio Guilherme Braga, tentaram, com um fôlego e um talento desiguais, propagar a crença na missão social da poesia, formulada por Antero de Quental aquando da publicação das *Odes Modernas* e da célebre Questão Coimbrã, e alcançar o tom épico de Vítor Hugo, abraçando a missão apontada pelo exilado de Guernesey, principal modelo poético desta geração, que, aliás, manteve contacto epistolar com alguns dos seus elementos, incluindo o próprio Guilherme Braga, a quem tratava por "*Mon cher concitoyen de la République Universelle*", a quem considerava "*de ces hommes en qui se condense l'âme du peuple*"[30]. No âmbito desta poética de combate de influência hugoliana, o romantismo assume uma vertente social, humanitária e muitas vezes panfletária.

Ora, num artigo introdutório à poesia de Guilherme Braga publicado n'*A Renascença*, o diretor da revista, Joaquim de Araújo, fazia efetivamente remontar a existência de uma escola de poesia panfletária ao início da década de 60, no Porto, onde um conjunto de jovens poetas influenciados por Vítor Hugo se aglutinara em torno de publicações como *A Grinalda*. Quando, usando as palavras de Joaquim de Araújo, o panfleto *Bom Senso e Bom Gosto* cai "*como um raio*", havia muito tempo já que no norte de Portugal se operava lentamente uma revolução, "*posto que indefinida e vaga, contra os modelos convencionaes da poesia pastoril de que o sr. Castilho era grão-sacerdote.* [...] *Que esses poetas estavam em desaccordo inconsciente com as boninas e o lirios castos, que a rotineira musa de Lisboa celebrava nas suas endeixas conceituosas, é um facto incontestavel*".[31]

Também Alberto Pimentel, ao evocar na obra *Atravez do Passado* a época em que o Porto foi "*o alfôbre para onde a musa nacional, por muito tempo aclimatada em Coimbra, se resolveu um dia a transplantar os seus bolbos ouriçados de radiculas*", época essa representada na revista *A Grinalda*, se detinha sobre alguns dos nomes sonantes daquela escola portuense, referindo, entre figuras como

---

[29] BRUNO, Sampaio – O Bispo por Guilherme Braga. *A Harpa*. Porto: 1874, pp. 146-147.

[30] Em carta a José Palmela datada de abril de 1870, Vítor Hugo referia a necessidade de colaboradores para o seu apostolado: "*Dissiper tous les préjugés, dissoudre toutes les erreurs, deshonorer tous les mensonges, voilà la tâche que je me suis imposée. Je m'efforce de faire le jour dans la conscience humaine; je me dévoue à ce grand devoir, tirer toutes les conséquences de la Révolution; aboutir en politique aux États-Unis d'Europe, en socialisme au bien être moral et matériel des Travailleurs, en philosophie, à Dieu, délivré des réligions. Cette œuvre est rude; j'y dépense le peu que je puis et le peu que je suis. Je n'épargne aucune superstition. De là un grand combat. On me hait beaucoup, mais on m'aime un peu. Dans cette ardente mêlée, j'ai besoin d'auxiliaires*". Cf. HUGO, Vítor – Carta a José Palmela, 24-4-1870, *apud* Expediente. *A Folha*. 2ª série. 9 (1870), p. 72.

[31] Cf. ARAÚJO, Joaquim – *Op. cit.*, pp. 158-160. A revolução poética analisada por Joaquim de Araújo neste artigo é relacionada com a receção da poesia social hugoliana: "*a epopeia victor-huguana encontrára no Porto uma valente legião que a recebera com os braços abertos como quem recebe a boa nova, e quando as* Odes Modernas *e a* Visão dos Tempos [...] *foram conhecidas do publico, já as valentes e heroicas estrophes de Custodio José Duarte tinham atrahido todos os moços poetas do norte, como o sino grande das communas chamava outrora os populares...*" (IDEM, *Ibidem*, p. 158).

Custódio José Duarte, Dias de Oliveira, Pedro de Lima, Júlio Dinis, Ernesto Pinto de Almeida, Urbano Loureiro e muitos outros, naturalmente, Guilherme Braga[32].

Entre essas personalidades, unidas por relações de amizade e por vezes laços de parentesco, por afinidades intelectuais e artísticas, parece ter-se estabelecido uma autêntica fraternidade poética. Segundo Pedro de Lima, "*formara-se então* [no Porto] *um verdadeiro cenáculo* [...] *e foram esses moços, cheios de brio e boa vontade que, sentindo-se fortes e cheios de esperança, criaram naquelles tempos a verdadeira vida litteraria*" (Lima). Segundo Camilo, no *Cancioneiro Alegre de Poetas Portuguezes e Brazileiros*, formavam um autêntico "*cenaculo de rapazes portuenses que tinham muito talento, e se entre-queriam com um amor de camaradas que já hoje, a esta hora lata da civilisação pelo egoismo, se nos figura um sentimento absurdo, uma pieguice selvagem de povos incultos*"[33]. O certo é que entre as suas obras se estabelece uma verdadeira rede intertextual: publicam nos mesmos periódicos, dedicam-se reciprocamente composições poéticas ou livros, escolhem epígrafes nos livros uns dos outros. Guilherme Braga, figura indiscutivelmente proeminente do grupo, refere-se precisamente, numa composição metapoética do volume *Heras e Violetas*, intitulada "A Ernesto Pinto de Almeida", a esse cenáculo ou a essa fraternidade poética, destacando no corpo do poema, além de Ernesto Pinto de Almeida, já mencionado no título, outros como Alexandre da Conceição, José Dias de Oliveira, Custódio José Duarte e o compositor Miguel Ângelo. Todos juntos formavam "*um circulo d'amigos, / – Lyras de que o futuro ha de extrahir um som, – / Agrupados ali como n'um Pantheon*"[34].

Não obstante as palavras carinhosas de Guilherme Braga, conferindo os testemunhos epocais, é inquestionável que entre eles sobressaiu a figura do próprio autor de *Heras e Violetas*, que deixaria, num pequeno conjunto de textos de teorização, os travejamentos desta poética panfletária, dominada pela conceção do poeta enquanto novo Orfeu, entidade que devassa novos mundos, abalançado pelos ideais de pátria, liberdade, progresso e justiça social.

---

[32] Cf. PIMENTEL, Alberto – *Atravez do Passado*. Paris e Lisboa: Guillard Aillaud e Cª, 1888, pp. 1-31. À semelhança de Joaquim de Araújo, no artigo supracitado de Alberto Pimentel, neste texto, de Teófilo Braga, no opúsculo *Historia do Poesia Moderna em Portugal.Carta a J. M. Nogueira Lima sobre* A Grinalda. Porto: Typographia da Livraria Nacional, 1869, e de Alexandre da Conceição – *Op. cit.*, também Sampaio Bruno realçou a importância da revista *A Grinalda*, "*onde se pode ver como, passo a passo, aos velhos ideais poéticos e às velhas fórmulas românticas, caídas tão depressa no ridículo, quem o pensasse?, se vai substituindo, lentamente, a poesia que acha mais digna de suas estrofes as lutas gigantescas das sociedades modernas pela existência progressiva do que as castelãs medievas, cruzados, monges, torneios, tristezas ascéticas, catedrais sombrias, amores funestos, virgens histéricas e homens precitos*" (Cf. BRUNO, Sampaio – *A Geração Nova (Ensaios Críticos). Os Novelistas*. 2ª edição. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores, 1984, p. 65.) Já no século XX, Maria Manuela Gouveia Dellille chamou a atenção para o modo como "*observámos na revista portuense A Grinalda – a sobreposição progressiva de um novo estrato huguesco (o Victor Hugo dos Châtiments, das* Contemplations *e da* Légende des Siècles*) ao estrato lamartiniano*". (Vd. DELLILLE, Maria Manuela – *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 163. Tivemos, nós próprias, a oportunidade de nos debruçarmos sobre esta mesma publicação e a sua importância no quadro do romantismo portuense na primeira edição deste congresso; cf. RIO NOVO, Isabel; VIEIRA, Célia – Textos teóricos do Romantismo literário nos periódicos portuenses: do *Repositório Literário* (1834-1835) à *Grinalda* (1855-1869). *In Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Porto: UCE-Editora; CITAR, 2012, vol. II, pp. 67-84.

[33] Cf. CASTELO BRANCO, Camilo – *Op. cit.*, p. 387.

[34] Cf. BRAGA, Guilherme – *Heras e Violetas. Poesias*, *ed. cit.*, p. 61.

Se descontarmos o curto prefácio ao poema *Eccos de Aljubarrota*, onde o jovem Guilherme Braga já afirma a vocação patriótica da sua lira[35], o primeiro texto de teorização literária da sua autoria a merecer a nossa atenção é o prefácio ao poema narrativo *O Mal da Delfina*, paródia, como antes referimos, d'*A Delfina do Mal*, de Tomás Ribeiro. Na verdade, esse prefácio, apresentado sob a forma de carta dirigida a João Penha, manifesta claramente a intenção de paródia, não apenas com o objetivo de desconstruir o texto original e provocar o riso, mas sobretudo, como sublinhou Maria de Fátima Outeirinho, "*com o fim claro de satirizar um gosto estético considerado em decadência e ultrapassado*"[36], pejado de ingredientes lacrimejantes e de inoperantes preocupações moralistas. Esse objetivo, bem vincado na própria alteração das peripécias diegéticas e na reescrita do intertexto parodiado, ressalta, desde logo, da seguinte passagem da carta-prefácio: "*Não legislo para o passado, mas tento legislar para o futuro. Aos que se mataram já não acudo... porque é tarde; mas quem sabe se acudirei aos que pensarem no suicidio de Abril de 1869 em diante?*". Por outro lado, chamando ao seu prefácio "*dedicatoria, carta-prologo, conversação preambular, ou como quiserem chamar-lhe*", Guilherme Braga alude ironicamente às apresentações encomiásticas que Castilho tinha por hábito apor às obras de pendor moralizante e sentimental dos seus émulos, como Tomás Ribeiro ou Pinheiro Chagas, demonstrando ser bem outra a sua orientação poética[37].

Com efeito, o volume *Heras e Violetas*, dado à estampa no mesmo ano, configura nas suas linhas temáticas e metatextuais uma poética de combate, assente na conceção do poeta como génio, guia dos povos e defensor das causas dos oprimidos. Na longa composição metapoética intitulada "Luta", no meio das convulsões febris que agitam a sociedade, onde o bem e o mal se digladiam, irrompe a figura heróica do poeta. No seu olhar profundo refulge "O *fiat* talvez para algum novo mundo". Bebendo "a santa inspiração" nas solidões da natureza, escutado pelas crianças e pelas mães, com a alma presa à voz de Vítor Hugo, ele elege como beneficiários do seu canto redentor todos aqueles que são esquecidos pela justiça, arrolados numa longa passagem embalada pelo ritmo possante do verso alexandrino.

Entre as numerosas vítimas da sociedade, cujo sofrimento é missão do poeta cantar, destacam-se, por exemplo, "*A prostituta, o bobo, o forçado, o bandido*"; "*Os Jobs do crime; os bons que se tornaram máus*"; "*Os que soffrem na treva; os martyres; os Christos / Que morrem n'um Calvario onde os não vê ninguem*"; "*A mulher que encontrou em sua propria mãe/ Uma espia da infamia a tentar-lhe a desgraça,/ E a dar-lhe por destino uma vida devassa...*"; "*Os que o vicio accumula, ebrios, em derredor / Das mesas da taverna*"; "*os homens sem amor, / Sem familia, sem Deus, e cujo extincto fogo / Só revive n'um antro onde s'esconda o jogo*"; "*A vaza immunda e vil das sociaes marés*"; "*Os que ao leito do alcouce e ao banco das galés / Já fizeram doação do corpo e quasi da alma*"; "*Os que riem do bem só por viver no mal*"; "*Os filhos do peccado; os escravos do crime*"[38].

---

[35] Vd. BRAGA, Guilherme – *Eccos de Aljubarrota*. Porto: Typographia Lusitana – Editora, 1868, pp. 7-9.

[36] Cf. OUTEIRINHO, Maria de Fátima – Os poemas narrativos. *In História da Literatura Portuguesa. Volume 4 – O Romantismo*. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003, p. 279.

[37] *Apud* OUTEIRINHO, Maria de Fátima – *Op. cit.*, p. 280.

[38] Cf. BRAGA, Guilherme – *Heras e Violetas. Poesias*, *ed. cit.*, pp. 199-203.

Este cortejo soturno de marginalizados e de misérias sociais, onde os romancistas e os dramaturgos realistas-naturalistas virão a colher os protagonistas e os temas das suas obras, dissecando e exponenciando os seus dramas e os detalhes escabrosos das suas existências, ao poeta, obviamente ainda romântico, inspira sobretudo um forte sentimento de compaixão. Irmanando-se com o sofrimento dos outros homens, ele assume-se como o seu redentor e libertador:

> *Todos esses levanta, esses todos redime,*
> *E abençôa, e liberta, e salva. É-lhes irmão.*
> *Invade-lhe a piedade o nobre coração,*
> *Como entra a luz do sol por uma porta aberta!*
> *Sentinella de Deus constantemente álerta,*
> *Deslembra-se de si para valer aos mais!*
> *Democráta do amor, julga a todos iguaes,*
> *E, da vida social na mascarada immensa,*
> *Em quanto tudo ri, folga ou canta, elle pensa.*[39]

Enquanto prossegue o seu caminho solitário de ser excecional, é o poeta que lega à humanidade "*Um verso, uma esperança, uma estrophe, uma benção*." Em jeito romântico, a sua intervenção redentora só é perturbada pela crítica, que surge alegoricamente representada sob a forma de "*uma anã côxa e cega, / Cujo aspecto disforme incommóda e faz mal*". Porém, as censuras, a inveja, "*os torpes folhetins, pagos pelo rancor*", não podem roubar ao poeta a glória futura: "*Depois o teu porvir se alargará, e, então, / Por cada insulto vil, por cada imprecação/ Onde, á luz da verdade, um odio se revela, / A gloria ha de atirar-te uma flôr, uma estrella!*"[40].

Tanto pela poética de combate assim delineada, como pelos libelos anticlericais *O Bispo* e *Os Falsos Apóstolos*, compreende-se que a dimensão panfletária da obra de Guilherme Braga seja aquela que é sobrelevada pelos críticos contemporâneos. Segundo o juízo algo severo de Cândido de Figueiredo, por exemplo, "*No seu vigoroso talento havia alguma coisa de impaciente e febril. A sua penna tornava-se por vezes um cauterio crudelissimo que se embebia cegamente nas chagas sociaes. Em vez de sarar a pustula, accendia a febre. Da febre, o delirio; e do delirio a lucta ingloria*"[41].

No entanto, a poética de Guilherme Braga está longe de perfilhar os pressupostos da escola realista-naturalista que por essa altura já concitava tanto os seus adeptos como os seus opositores. Na obra memorialista *Sob os ciprestes*, Bulhão Pato transcreve o excerto de uma carta de Guilherme Braga, em cujas linhas se insurge contra o que denomina de escola satânica, apresentando os argumentos que, ao longo das décadas seguintes, irão ser reiterados pelos seus opositores:

> "*Eu não posso aturar uma cousa que há ahi que intenta insurreccionar-se contra a* fórma*, e apenas se revolta contra o senso commum. Para que há de a gente cansar-se com elles, com os propagandistas d'aquelle paradoxo erradamente attribuido a V. Hugo:* Le beau c'est la laideur! Não valem o trabalho, nem o tempo perdido, nem a paciencia gasta. Para mim o poeta deve ser como o esculptor, e seria

[39] IDEM, *Ibidem*, p. 201.

[40] IDEM, *Ibidem*.

[41] Cf. FIGUEIREDO, Cândido de – Guilherme Braga. *A Harpa*. Porto, 1874, p. 105.

> muito para ver uma Venus, a idéa da belleza, a *quem o artista representasse no seu estado interessante de seis mezes, com uma corcunda de dromedario e um pé de baroneza saída da praça da Figueira!*"[42].

Razões de sobejo teria, pois, por exemplo, Alberto Pimentel, para distinguir o autor de *Heras e Violetas* do "enxame" de poetas pseudo-revolucionários do seu tempo, que, na generalidade, tentaram "*assassinar a poesia subjectiva*"[43], a mesma que Guilherme Braga cultivou e inclusivamente defendeu, em artes poéticas como aquela que se intitula "A um poeta", onde o vemos rejeitar o ceticismo e o satanismo e defender a inspiração, a idealização da realidade e a conceção do poeta como ser superior[44].

Em suma, Guilherme Braga foi um poeta em crise de passagem, vivencial e intelectual, do romantismo para o realismo. Nas palavras de Camilo, "*Homens assim suicidam-se ou morrem de cansados na lucta, peito a peito, com a Fatalidade, sua ultima e absurda crença na desesperança de Deus e do diabo*"[45]. E Camilo sabia bem do que estava a falar.

Referências bibliográficas:

ARAÚJO, Joaquim – Guilherme Braga. *A Renascença. Orgão dos Trabalhos da Geração Moderna*. Porto, fasc. V, VI, VII (1878), pp. 158-160.

BRAGA, Guilherme – *Heras e Violetas. Poesias*. Porto: Typographia da Livraria Nacional, 1869.

Vd. BRAGA, Guilherme – *Eccos de Aljubarrota*. Porto: Typographia Lusitana – Editora, 1868.

BRAGA, Teófilo – *Historia do Poesia Moderna em Portugal. Carta a J. M. Nogueira Lima sobre A Grinalda*. Porto: Typographia da Livraria Nacional, 1869.

BRITO, António Ferreira de – A Escola do Porto e Victor Hugo (O Grupo de *A Grinalda*). *In* BRITO, António Ferreira de – *Victor Hugo e Portugal. Actas do Colóquio (no centenário da sua morte)*. Porto: FLUP, 1987, pp. 91-120.

BRUNO, Sampaio – O Bispo por Guilherme Braga. *A Harpa*. Porto: 1874, pp. 146, 147.

BRUNO, Sampaio – Antes de lêr. *In* BRAGA, Guilherme – *O Bispo*. 2ª ed. Porto: Livraria Camões de Fernandes Possas, 1895, pp. IX-XXVI.

BRUNO, Sampaio – *A Geração Nova (Ensaios Críticos). Os Novelistas*. 2ª ed. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores, 1984.

CASTELO BRANCO, Camilo – *Cancioneiro Alegre de Poetas Portuguezes e Brazileiros commentado por Camillo Castello Branco*. Porto e Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chardron Editor, 1879.

COELHO, Jacinto do Prado – Guilherme Braga. *In Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa. Literatura Brasileira. Literatura Galega. Estilística Literária*, 4ª ed. Porto: Figueirinhas, 1989.

CONCEIÇÃO, Alexandre da – Guilherme Braga. *A Renascença. Orgão dos Trabalhos da Geração Moderna*. Porto: fasc. VIII, IX, X, (1878), pp. 103-106.

DELLILLE, Maria Manuela – *A recepção literária de H. Heine no Romantismo português (de 1844 a 1871)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

---

42 PATO, Raimundo António de Bulhão – *Op. cit.*, p. 321.

43 PIMENTEL, Alberto – *Homens e Datas*. Porto e Rio de Janeiro: Editora Livraria Portugueza e Estrangeira, [s. d.], pp. 113, 114.

44 Vd. BRAGA, Guilherme – *Heras e Violetas. Poesias*, *ed. cit*.

45 Cf. CASTELO BRANCO, Camilo – *Op. cit.*, p. 444.

FIGUEIREDO, Cândido de – Guilherme Braga. *A Harpa*. Porto: 1874, p. 105.

FORMONT, Maxime – *Le mouvement poétique contemporain en Portugal*. Lyon: Imprimerie A. Storck, 1892.

HUGO, Vítor – Carta a José Palmela, 24-4-1870, *apud* Expediente. *A F*olha. 2ª série. 9 (1870), p. 72.

MACHADO, Álvaro Manuel – Guilherme Braga. *In* MACHADO, Álvaro Manuel (dir.) – *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996, pp. 71-72.

OLIVEIRA, Roberto Vaz de – Homens do Porto – Barcelos e Vila da Feira. *Aveiro e o seu distrito*. Publicação Semestral da Junta Distrital de Aveiro. Nº 12. Dezembro de 1971. (Disponível em http://www.prof2000.pt/users/avcultur/AveiDistrito/Boletim12/page51.htm).

OUTEIRINHO, Maria de Fátima – Os poemas narrativos. *In História da Literatura Portuguesa. Volume 4 – O Romantismo*. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003.

PATO, Raimundo António de Bulhão – *Sob os ciprestes. Vida intima de homens illustres*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1879.

PIMENTEL, Alberto – *Homens e datas*. Porto e Rio de Janeiro: Editora Livraria Portugueza e Estrangeira, [s. d.].

PIMENTEL, Alberto – *Atravez do passado*. Paris e Lisboa: Guillard Aillaud e Cª, 1888.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade – *História crítica da Literatura Portuguesa, Volume V – O Romantismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1993.

RIO NOVO, Isabel – *A missão social da poesia. Teorizações poéticas em Portugal e suas orientações francesas*. Maia: Edições ISMAI, 2008.

RIO NOVO, Isabel; VIEIRA, Célia – Textos teóricos do Romantismo literário nos periódicos portuenses: do *Repositório Literário* (1834-1835) à *Grinalda* (1855-1869). *In Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Porto: UCE-Porto; CITAR, 2012, vol. II, pp. 67-84.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed., cor. e act. Porto: Porto Editora, 1996.

SILVEIRA, Pedro – Guilherme Braga. *In Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pp. 54-55.

VIEIRA, Célia – *Teoria do romance naturalista ibérico e sua orientação francesa*. Porto: 2003.

VIEIRA, Célia; RIO NOVO, Isabel – *Literatura Portuguesa no Mundo. Dicionário Ilustrado*. Porto: Porto Editora, 2005.

TEMPOS ROMÂNTICOS. OU ROMANTISMO COMO RECORRÊNCIA NAS ARTES

José Guilherme Abreu

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.
Jorge Luis Borges, 1952

A grande obra de arte total, que há-de compreender todos os géneros da arte para de certo modo usar cada um desses géneros como meio e suprimi-lo em favor da realização do objectivo conjunto de todos eles, a saber, o da representação incondicionada e imediata da natureza humana na sua perfeição, essa grande obra de arte total, o espírito não a vê como facto arbitrário passível de ser realizado pelo indivíduo singular, mas sim como obra dos homens do futuro, que necessariamente tem de ser pensada como obra coletiva.
Richard Wagner, 1849

1. Aspetos preliminares

Como é sabido, a Arte Contemporânea relaciona-se de forma problemática com o século XIX, em virtude do atoleiro do historicismo e do academismo em que aquele tempo, em múltiplos aspetos, se viu atascado, oferecendo resistência tenaz à síntese do novo que as transformações que o mesmo século aceleradamente foi introduzindo, afinal, clamavam.

Ao mesmo tempo, porém, importa interrogarmo-nos se faz sentido falar de Arte Contemporânea como categoria histórica, fora da taxonomia especializada dos Museus de Arte. Será que existe mesmo uma Arte Contemporânea para lá dos círculos e dos meios que lhe dão corpo e enunciado e, como tal, a constituem?

Para elucidar a questão, importa convocar o trabalho da socióloga da arte Nathalie Heinich, observando como resiste a noção de Arte Contemporânea ao duplo exame do enquadramento cronológico e da fundamentação estética.

Eis como a autora coloca o problema:

> "*L'observation des usages effectifs du terme montre que le critère n'est pas réductible à la simple périodisation, puisqu'une grande partie des œuvres postérieures à 1945 ou à 1960 sont de facto exclues de ce qui circule sous la désignation "art contemporain": chromos, images décoratives vendues en série, œuvres de tendance classique ou moderniste (postimpressionnisme, post-cubisme, post-surréalisme), exposés dans les Salons ou dans certaines galeries, notamment en province. Implicitement, il s'agit donc bien d'une catégorie esthétique, analogue à ce qu'on appelait du temps de la peinture figurative un* "genre"*: genre qui occupe une position analogue de celle qui fut impartie autrefois à peinture d'histoire*"[1].

[1] HEINICH, Nathalie – *Le triple jeu de l'Art Contemporain*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1998, p. 11.

Partindo destas observações, a autora conclui:

> "*Parlant, donc, d'une définition purement factuelle et descriptive – est "art contemporain" ce qui est désigné comme tel par les acteurs –, nous allons nous apercevoir que cet usage correspond bien* à une réalité esthétique*: si "l'art contemporain" est bien un "genre" de l'art actuel, ce que n'est pas seulement par les caractéristiques sociologiques qui viennent d'être énumérées, mais aussi par ses propriétés artistiques*"[2].

Como acabámos de ver, segundo Heinich, a Arte Contemporânea não é uma categoria histórico -artística, mas antes uma modalidade de produção estético-sociológica: um género artístico, como defende a autora.

A pertinência destas considerações parece-nos, ao mesmo tempo, óbvia e acutilante. É que, em última análise, se a Arte Contemporânea não decorre de uma classificação histórica, torna-se legítimo interrogar-se sobre a validade, quando não sobre a legitimidade, que há em circunscrever a períodos históricos estanques outras correntes de produção artística.

Não será que, ao fazê-lo, em vez de se estabelecerem segmentos determinados por critérios claros e bem fundamentados de classificação, não corremos o risco de proceder a uma mera adjetivação da produção artística? E, no fim, não será que em vez de contribuir para um mais apurado e estruturado conhecimento da Arte, não estaremos a contribuir, afinal, para um seu inesperado ofuscamento?

Interrogações e questionamentos como estes afiguram-se-me particularmente pertinentes quando se trata de examinar a problemática da ocorrência romântica na criação artística, desde logo porque o romantismo é por inerência uma corrente que tende a complicar, quando não a transgredir, delimitações formal ou conceptualmente estabelecidas, a partir de instâncias exteriores à própria arte.

De resto, se classificar a obra de arte for apenas adjetivá-la, o exercício acabará por tornar-se estéril, já que nenhuma forma de arte logra obter pela adjetivação o direito à existência separada que essa mesma adjetivação lhe pretende conferir, desde logo porque a Arte não pode ser adjetivada, pois só a Arte é, por si só, a única e válida adjetivação.

Começo assim pelo enunciado que serve de esteio à presente comunicação: o romantismo nas artes não se reduz às obras produzidas na época romântica, da mesma forma como o surrealismo, como notara Breton, não se circunscrevia ao período moderno, dentro do qual ele se constituía e se fundamentava enquanto tal.

Abundam na História da Arte teorizações que tomam como premissa a existência de alternâncias e de recorrências. Os trabalhos de Heinrich Wölfflin[3] (1846-1945), depois de tipificarem uma oposição fundamental entre os programas formais da arte clássica e os da arte barroca, reconhecem que nos restantes estilos artísticos se verifica uma alternância entre fases clássicas e fases barrocas, postulando uma pulsação de continuidade artística que desemboca numa História da Arte tendencialmente mais autónoma da própria cronologia.

---

[2] HEINICH, Nathalie – *Le triple jeu*..., *op. cit.*, pp. 11-12.

[3] Cf. WÖLFFLIN, Heinrich – *Dictionary of Art Historians*. URL: https://dictionaryofarthistorians.org/wolfflinh.htm.

Comecemos por observar um dos aspetos[4], nomeadamente como Wölfflin opõe o estilo baroco ao clássico-renascentista, anterior, ou neoclássico, posterior:

> "*Massiveness and movement are the principles of the baroque style. It did not aim at the perfection of an architectural body, nor at the beauty of 'growth' as Winckelmann would put it, but rather at an event, the expression of a directed movement in that body.* [...] *The functions of lifting and carrying, once performed as a matter of course, without haste of strain, now became an exercise of violent and passionate effort. At the same time this action was not left to the individual structural members, but infected the whole mass of the building; its whole body was drawn into de momentum of the movement*"[5].

Contudo, apesar da oposição radical entre clássico e barroco, Wölfflin descobre que essas mesmas discrepâncias se manifestam de igual modo noutros estilos, como explica:

> "*There is classic and baroque not only in more modern times and not only in antique building, but on so different ground as Gothic. In spite of the fact that the calculation of forces is totally different, High Gothic, in the most general aspect of creation, can be defined by the concepts which we developed for the classic art of the Renaissance. It has a purely "linear" character*"[6].

Quer isto dizer que, mesmo para um formalista como Wöllflin, a noção de estilo não é uma noção historicamente compartimentada. Pelo contrário, em vez de compartimentação, deve falar-se de oscilação, ou melhor, de trânsito e/ou recorrência.

É precisamente nesse sentido que Marshall Brown interpreta a dialética de Wölflin, pondo-a em paralelo com a dialética de Hegel, como explica:

> *"Hegel's logic is precisely that of Wölflin's art history as well. The baroque is fulfillment of the classic. But is a fulfillment in the sense of a crossover – from essence to existence, from death into life – and hence, the absolute negation of the classic. Finally, it is the condition of the possibility of the classic – that of which the classic is defined as the ever remote, alien ground"*[7].

E mais adiante, o mesmo autor conclui:

> "*History is always moving toward the baroque and away from the classic. This means that each age serves as the baroque to some earlier age and as the classic to some later one*"[8].

Estas considerações permitem-nos postular que uma dialética idêntica se manifesta de modo similar noutros domínios que condicionam, para lá dos aspetos formais, também a produção artística, e que a teoria de Wölflin não considera dialeticamente: os conteúdos narrativos ou expressivos que se encontram plasmados na obra de arte.

---

[4] Não cabe aqui esgotar a totalidade dos aspetos da dialética entre o clássico e o barroco em Wölfflin, que para o autor se estrutura segundo um feixe de cinco características opostas: linear *vs* pictórico; plano *vs* recessivo; fechado *vs* aberto; unitário *vs* múltiplo; clareza *vs* obscuridade.

[5] WÖLLFLIN, Heinrich – *Renaissance and Baroque.* London: Fontana Library, 1964, p. 58.

[6] WÖLLFLIN, Heinrich – *Principles of Art History. The problem of the development of Art in later times.* 7th Ed. New York: Dover Publications, 1950, p. 231.

[7] BROWN, Marshall – The Classic is the Baroque. On the principle of Wöllflin Art History. *Critical Inquiry*. vol. 9, nº 2 (Dec. 1982). Chicago: The University of Chicago Press, p. 401.

[8] IDEM, *Ibidem*.

Dessa omissão foi, de resto, Wölflin repetidas vezes criticado, verificando-se que o movimento em torno da iconologia resultou da perceção desse hiato, não sendo alheio a essa circunstância o facto de Erwin Panofsky ter sido aluno de Heinrich Wöllflin.

Uma segunda dialética, de âmbito narrativo-expressivo, deve portanto cruzar-se com a primeira, de âmbito imagético-formal. Uma dialética que repercuta e organize as tensões de conteúdo e as matrizes expressivas que de igual modo condicionam a produção artística.

Predominantemente expressiva, essa dialética vemo-la polarizada pelo par estilístico romantismo-realismo, e concebemo-la complementar à dialética predominantemente formal, polarizada pelo par classicismo-barroco.

Tentando relacionar ambas, pode afirmar-se que o romantismo está para o realismo assim como o barroco está para o classicismo, sendo no entanto inverso o sentido do fluxo de uma em relação à outra, na medida em que enquanto na dialética formal o movimento vai no sentido classicismo → barroco, na dialética intencional o fluxo vai no sentido romantismo → realismo. Dito por outras palavras, vai no sentido de um complexo expressivo para um complexo narrativo, passando de conteúdos implícitos para conteúdos explícitos.

O realismo é pois o devir do romantismo, assim como o barroco é o devir do classicismo. Pelo que, nessa ordem de ideias, podemos afirmar que o classicismo atinge a plenitude formal no barroco, transfigurando-se, enquanto o romantismo atinge o pleno expressivo no realismo, explicitando-se.

Se se admitir esta possibilidade, então, a par das recorrências (ou avatares) do classicismo e do barroco que se verificam no plano formal, deveríamos considerar as recorrências (ou avatares) do romantismo e do realismo, no plano expressivo, ao longo da cronologia.

É desse aspeto que nos iremos ocupar a seguir, observando como se manifesta esta dialética na produção escultórica do Porto Romântico, a partir de casos notáveis duplos, provenientes de seis épocas distintas.

2. Primeiro tempo: o tardo-romantismo

Um primeiro duplo caso notável é formado pelo par "*O Desterrado*" (1872-74), de Soares dos Reis, e "*A Viúva*" (1890-93), de Teixeira Lopes.

Separadas por cerca de vinte anos, ambas as esculturas denotam a presença de traços expressivos-narrativos que percorrem e animam as suas formas, convertendo-as em eloquentes criações do chamado *tardo-romantismo* que caracteriza o *fin-de-siècle* português.

Repare-se, contudo, que apesar de estruturalmente equiparadas na pose e no olhar ausente, tudo o mais nelas é distinto.

Fig. 1 – Soares dos Reis, 1872-74, *O Desterrado*, mármore, 170 x 68 cm, MNSR, Porto.

Fig. 2 – Teixeira Lopes, *A Viúva*, 1890-93, mármore, 154 x 93,5 cm, MNACC, Lisboa.

No caso de *O Desterrado*, encontramo-nos perante a figura de um jovem solitário, sobre o qual afloram apontamentos românticos que recobrem (e ensombraam) a apolínea figuração neoclássica, apontamentos românticos esses cujos signos, como já indicámos, são "*a acentuada curvatura do torso* [que] *reflecte o abatimento do espírito da personagem; os dedos entrecruzados,* [que] *parecem denotar uma crispação e ao mesmo tempo desenhar uma grade; o olhar fixo e vazio mais a lágrima que do olho direito se desprende,* [que] *parecem sugerir um profundo e constante sofrimento; o rochedo batido pelas ondas do mar,* [que] *parece indicar a ideia de* terminus*, de beco sem saída e, portanto, de problema sem solução*"[9], signos esses que constituem a exteriorização de um estado de alma quebrado pela dolor e pelo abatimento do desterro.

Em *O Desterrado* encontramo-nos portanto perante uma mutação do modelo clássico, que surge recoberto de lúgubres devaneios românticos cujo único apontamento menos sombrio se descobre na farta cabeleira que romanticamente cai sobre os olhos em abundantes e sofisticados cachos, emprestando uma nota de leveza e subtileza à figuração.

No caso de *A Vi*úva, observamos o episódio de uma cena maternal, em que uma jovem mãe, desalentada pela perda, parece esquecer-se da criança que ansiosamente busca o alimento do seu peito. A presença dessa criança, se por um lado acentua o dramatismo da cena, por outro lado introduz a nota realista que impede o alheamento romântico de uma viuvez prematura.

Em *A Viúva* encontramo-nos, portanto, perante a inclusão na obra de referências do contexto real que explicitam e agravam, com o seu recorte narrativo, o sofrimento romântico da personagem. Inclusão realista que, de resto, vai a par com o naturalismo da própria figuração, que se reconhece na

---

[9] ABREU, José Guilherme – *A estátua O Desterrado de Soares do Reis. Notas para um estudo transdisciplinar. In* SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (coord.) – *Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Porto: UCE-Porto, vol. 1, p. 227.

banalidade da representação anatómica, assim como na indumentária e no mobiliário, que ajudam a contextualizar histórico-socialmente a cena, emprestando um caráter algo vernáculo à obra.

Em ambos os casos, manifesta-se então um inequívoco desalento anímico que se assume desde logo pelos títulos dados a ambas as obras. Um desalento que no entanto não se circunscreve às dores de alma vividas por ambos os artistas, mas que recobre a sociedade portuguesa, e europeia, abalada e traumatizada pelos desaires da Comuna de Paris (1871) e pelo desânimo do Ultimato Inglês (1890), constituindo esta conjuntura profundamente negativa um dos fatores que viriam a impulsionar a formação do chamado Decadentismo.

3. Segundo tempo: o romantismo simbolista

Um segundo duplo caso notável é constituído pelo par formado pela estátua *O Homem do Leme*, encomendada pelo comissário da Exposição Colonial Portuguesa de 1934, Henrique Galvão, a Américo Gomes, para figurar naquele certame, em gesso patinado, e que viria a ser transposta para bronze, por iniciativa de uma Comissão, para ser implantada na Avenida de Montevideu, onde foi "*a escultura inaugurada em 27 de janeiro de 1938*",[10] e pela estátua *Salva-vidas*, que "*pela primeira vez era apresentada a público na Exposição de esculturas de Henrique Moreira e de desenhos de Manoel Marques, em fevereiro de 1926, no Salão Silva Porto*"[11], sendo a mesma adquirida, em 1936, pela Câmara Municipal do Porto, a fim de ser implantada, em 1937, no Jardim da Avenida do Brasil, "*para com a estátua O Homem do Leme completar o conjunto artístico*"[12].

Fig. 3 – Américo Gomes, 1934-38, *O Homem do Leme*, bronze Avenida de Montevideu, Porto.

Fig. 4 – Henrique Moreira, *O Salva-Vidas*, 1926-37, bronze, Avenida do Brasil, Porto.

[10] ABREU, José Guilherme – *A Escultura no espaço público do Porto. Classificação e interpretação*. Porto: UCE-Porto, 2012, p. 200.

[11] ABREU, José Guilherme – *A Escultura no espaço público ...*, *op. cit.*, p. 203.

[12] IDEM, *Ibidem*.

Pelo exposto, verificamos que, tal como nas duas anteriores, entre ambas as peças existe um inequívoco nexo, não resultando a seleção deste par de uma escolha arbitrária, nem constituindo a sua implantação frente ao mar uma ocorrência acidental, mas em absoluto intencional.

E é precisamente a sua implantação intencional em face do mar, enfrentando-o, que constitui o elemento romântico comum que as relaciona.

Analisando as estátuas, verificamos que a figura de *O Homem do Leme*, apesar do seu acentuado realismo, aparece desprovida da respetiva embarcação, reduzindo-se esta unicamente à roda do leme, como se a Cidade, ou o País, no seu conjunto, constituíssem a nave e os seus habitantes, os nautas que enfrentam a borrasca, confiando à intrépida figura de um anónimo e plebeu piloto a árdua missão de singrar entre as vagas e levar a embarcação a porto seguro.

Maestria, bravura e tenacidade conformam portanto esta figura, ao mesmo tempo que não se vislumbra um gesto ou atitude de heroicidade. Em vez disso, no rosto lê-se apenas tenacidade e concentração. Recusando a idealização, a figura é explicitamente realista, ao mesmo tempo que na mesma se descobrem, implícitos, registos e qualidades invisíveis que se intuem, pois a estátua não constitui um apontamento sociológico, nem visa ilustrar (descrever ou narrar) a condição social e/ou profissão do piloto. É que o que da mesma emana é a natureza e a condição do Homem (de todo o homem), que se vê na missão de enfrentar a fúria da tempestade oceânica, na aventura algo messiânica de visar o sublime.

Paralelamente, n'*O Salva-vidas*, apesar de transcrever de forma particularmente impressiva o torvelinho das vagas alterosas e os detalhes da embarcação, como o desenho das traves de madeira, das cordas enroladas na proa e da boia de salvação, é a figura do *Lobo do Mar* que domina o conjunto, agigantando-se fustigado pelo vento e pela tempestade, bradando com exacerbada exaltação estampada no rosto, surpreendido no ato de lançar impetuosamente a boia, a fim de acorrer ao(s) náufrago(s), sem se aperceber, ou sem se importar, com o facto de que a sua embarcação se encontra já destroçada, praticamente reduzida à proa.

Implantadas num dos Passeios Públicos mais frequentados da cidade, ambas as estátuas se conceberam à revelia do cânone estatutário do Estado Novo, emprestando ao imaginário portuense, nos anos do "Engrandecimento", uma iconografia alternativa à do nacional-historicismo oficial.

E esta iconografia refratária à do resgate do presente pela restauração do passado constitui um reduto de livre arbítrio nas artes que não deixa de se repercutir um ideário romântico: uma reserva de sublimidade que é a expressão onírica de sonho de uma resistência surda, mas tenaz, à subjugação do indivíduo, face à poderosa e impiedosa máquina do Estado totalitário.

O *Homem do Leme* surge, assim, como uma espécie de figura messiânica, uma imagem de esperança para um povo apagado e entorpecido pela vil tristeza de uma condição de alheamento e de apagamento de si: a tal retórica da invisibilidade de que fala José Gil.

O *Lobo do Mar*, designação popular da estátua *Salva-vidas*, é por outro lado a incarnação, ou se se preferir a transferência sublimada (*transfer*) desse vil apagamento de si para a ousadia e o destemor da luta feroz pela vida (daí o nome lobo), na busca da *Salvação*. Enquanto o primeiro parece vincular-se a um subtil simbolismo, o segundo funda-se num claro realismo: o da figura do salva-vidas que, em naufrágios ali ocorridos, acorreu a salvar os náufragos.

O valor artístico destas esculturas não está portanto na excelência escultórica das formas, mas na imagem que ambas veiculam: uma imagem donde se desprende uma subtil aura romântica.

4. Terceiro tempo: a modernidade (im)possível

Um terceiro duplo caso notável é constituído pelo par formado pelas estátuas *Rosalía de Castro* e *Almeida Garrett*, ambas encomendadas pela Câmara Municipal do Porto ao escultor Salvador Barata Feyo, então recém-colocado, por concurso, em 1950, na Escola Superior de Belas Artes do Porto, para reger a cadeira de Escultura.

Não se trata obviamente de peças românticas e, na verdade, o que de mais romântico existe em ambas é o desejo de uma coabitação do moderno com o clássico, durante o Estado Novo.

Fig. 5 – Barata Feyo, *Rosalía de Castro*, 1951-54, granito rosa, Praça da Galiza, Porto.

Fig. 6 – Barata Feyo, *Almeida Garrett*, 1951-54, bronze, Praça de Humberto Delgado, Porto.

Ambas as esculturas são concebidas a partir de um contido, mas inequívoco, exercício formal de modernidade, onde as pregas do manto e da capa que recobrem as figuras se desdobram em duras e vincadas decomposições geométricas de cunho abstratizante, transfigurando, algo paradoxalmente, a figura da estátua encapotada que fora adotada como formulário da Política do Espírito preconizada pelo SPN, de Ferro, e que estabelecia o equilíbrio, ou melhor, o compromisso, entre o moderno e o clássico, através da submissão do primeiro relativamente ao último.

Barata Feyo adotou essa estética, e tentou o mais que pôde valorizá-la, para tanto procurando abrir através dos seus estreitos confinamentos uma inviável passagem para a modernidade, sem nunca dessa senda se distanciar, nem mesmo depois do afastamento de António Ferro do SPN-SNI, naquele que constitui um dos mais curiosos equívocos da História da Arte em Portugal no século XX.

Mas o equívoco dos devaneios de uma "modernidade possível" extinguiu-se com a rejeição do projeto *Mar Novo*[13], que visava a revisão e renovação da estética oficial, no quadro da adoção do programa de conjugação das três artes, que colocava como premissa a aceitação das teses do movimento internacional em prol da arquitetura moderna, difundidos através dos CIAM's[14].

É justamente na crença e defesa desse sonho de conciliar o moderno com o clássico que se podem descobrir reminiscências românticas na estatuária-escultórica de Barata Feyo.

As suas peças são, pois, esculturas-estátuas que monumentalizam o recalcamento do moderno que nas mesmas se encontra plasmado, ao mesmo tempo que se erguem clamando por uma mais livre e mais elevada condição humana: uma ânsia de libertação que se encontra patente nas estátuas de *Rosalía de Castro* e de *Almeida Garrett*, e que nas mesmas se manifesta através do movimento da cabeça, que se eleva, sem altivez, romântica, a visar o Alto.

5. Quarto tempo: os novos amanhãs

O quarto duplo caso notável é constituído pelo par formado pela estátua *O Guardador do Sol*, de José Rodrigues, que figura no Jardim da Faculdade de Belas Artes do Porto, e pela escultura *Astronauta*, de Ilídio Fontes, à entrada do Café Astronauta, sito na Rua de Passos Manuel, nº 188, também no Porto.

À partida, as duas peças são bastante distintas. A primeira constitui a prova de final do curso de escultura de José Rodrigues, sendo de pleno direito uma das obras de referência da escultura contemporânea figurativa em Portugal e, por isso, aparecendo referenciada em inúmeras monografias, teses e catálogos. A segunda é uma obra bastante mais modesta, quase anónima e praticamente desconhecida, que recentemente mereceu notícia no Catálogo da Exposição Retrospectiva de Ilídio Fontes, que se realizou em 2008, no Fórum da Maia.

Contrariamente, *O Guardador do Sol* é uma peça bem descrita e estudada, que mereceu presença destacada na Exposição *A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Séc. XX*, comissariada por Lúcia Almeida Matos e com a colaboração de Raquel Henriques da Silva, que se realizou na Alfândega do Porto, em 1998, tendo sido mais recentemente analisada, em 2010, por Maria Leonor Soares, no aprofundado estudo sobre a produção artística de José Rodrigues, realizado no âmbito da sua tese de Doutoramento.

---

[13] O projeto *Mar Novo* foi um projeto de musealização e de monumentalização da *Fortaleza do Promontório de Sagres*, onde o setor nacionalista da historiografia oficial sediava a *Vila do Infante*, e em cujos registos mais apaixonados (também eles românticos) se afirmava que existira a *Escola de Sagres*, local de iniciação dos navegantes portugueses de Quatrocentos nas ciências náuticas e na navegação astronómica. Tendo vencido o concurso internacional lançado pelo Governo português em 1 de julho de 1954, o Projeto *Mar Novo* foi concebido por uma equipa de técnicos e artistas liderada pelo arquiteto João Andresen, pelo escultor Barata Feyo e pelo pintor Júlio Resende, e que logrou arrebatar com mérito, e sem contestação, o 1º prémio, mas cuja execução viria a ser descartada, por resolução do Conselho de Ministros de 9 de novembro de 1956. Sobre este assunto, consultar ABREU, José Guilherme – Sagres' Saga. *CITAR Journal*. Porto: CITAR, nº 4, pp. 11-25.

[14] CIAM, sigla de Congresso Internacional de Arquitetura Moderna. No VI CIAM de Bridgewater, 1947, e no VII CIAM de Bérgamo, de 1949, foi abordada a síntese das três artes, sendo apresentado no último um relatório elaborado por uma Comissão criada para esse efeito. Sobre este assunto consultar ABREU, José Guilherme – *Escultura p*ública e *monumentalidade em Portugal (1948-1998)*. [S.l.; s.n.], 2007, pp. 48-56. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. URL: *https://www.academia.edu/554640/Escultura_P%C3%BAblica_e_Monumentalidade_em_Portugal_1948-1998_*

Verifica-se, portanto, a vários títulos, uma distância considerável entre ambas as peças, denotando a primeira um estatuto de peça museal que a segunda não detém.

Fig. 7 – José Rodrigues, *O Guardador do Sol*, 1963, Bronze, FBAUP, Porto.

Fig. 8 – Ilídio Fontes, *Astronauta*, 1964, ferro fundido, Café Astronauta, Rua de Passos Manuel, nº 188, Porto.

Na sua tese de doutoramento, Maria Leonor Soares descreve e interpreta assim esta peça:

> "O Guardador do Sol é a expressão dessa dor [da Guerra Colonial] *mas também das recordações do tempo anterior à guerra dando forma a uma afirmação de esperança e de liberdade. É um guerreiro mas também um feiticeiro. No sol – e particularmente, o sol de Angola – encontra a força e a inspiração. Erguendo o escudo absorve e reflete a luz.* [...]
> *O tratamento do corpo do guerreiro/feiticeiro, nas alterações de dimensões e proporções, no informalismo da superfície, no tratamento do torso que se abre e integra a paisagem, indica-nos a sua ligação com as forças e os ritmos da vida e da morte da natureza.* [...]
> *O seu corpo, como entidade mágica, mantém-se em íntima comunicação com a terra envolvente, sensual, em permanente mudança. Apreende lições de outras formas de vida e, também, apreende outras sensações de vida, estabelece diálogos silenciosos com a natureza. Tem acesso a outras dimensões de sensualidade*"[15].

Tentando sintetizar o que no texto se refere, começamos por assinalar o sentido duplo que a autora descobre na peça, e que se manifesta por sucessivos pares de oposições, perpassando por essas dualidades a dita tensão patente na musculatura e na crispação do gesto com que a figura se ergue, parecendo pairar acima do solo, empunhando o escudo e as azagaias.

Sucede, no entanto, que para lá dos contrastes e das oposições, para lá da tensão e da crispação, a estátua patenteia uma inequívoca leveza e elevação que sublima e transcende as dualidades, e que

[15] SOARES, Maria Leonor Barbosa – *José Rodrigues. Traduções do ser apaziguando o tempo. Vertentes e modos de um percurso*. [S.l.: s.n.], 2010, vol. 1, p. 44. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

faz com que a figura pareça suspensa, não apresentando os pés pousados sobre o solo, parecendo elevar-se no ar como um guerreiro *maasai*, durante a dança ritual *adumu*, empunhando com orgulho e vigor o seu escudo e lança.

A imagem de *O Guardador do Sol*, mais do que inspirar-se na iconografia da escultura ocidental, procede dos ritos do povo Masaai da África Meridional, que foi um dos povos da África Negra cuja cultura e rituais foram mais cedo conhecidos e melhor descritos.

Mas o *Guardador do Sol* é muito mais do que uma mera representação etnográfica. Acima de tudo, ele representa uma criatura solar, e porque solar, triunfante.

Ou seja, mais do que um *Guerreiro* ou um *Xamane*, o *Guardador do Sol* é um herói: um herói romântico. E é um herói romântico, porque contra a metralha exibe unicamente como arma a sua cultura e o poder do Sol, ciente ao mesmo tempo do seu triunfo.

Vemos, portanto, em *O Guardador do Sol*, a figura de um novo herói, cabendo, no fim, à arte de José Rodrigues um registo não muito diferente daquele que foi o da poesia e da ação de Lord Byron de se colocar ao lado da luta pela independência da Grécia, no século XIX, postura essa cujo avatar da década de 60 coube a Che Guevara (1928-1967), ao renunciar ao poder e a abraçar a Guerrilha, decisão que ficou historicamente registada na sua carta de despedida a Fidel Castro, datada de 1 de abril de 1965, dois anos após a finalização de *O Guardador do Sol*.

Com esse gesto romântico, Che Guevara tomou um caminho crístico: um caminho que conduziu ao seu sacrifício, mas que decerto contribuiu para a sobrevivência do Regime cubano, desde logo pela propagação do mito a que esse seu gesto viria a dar origem.

Quanto à escultura *O Astronauta*, de Ilídio Fontes, apesar da mesma à partida não se conotar quer pela temática, quer pela figuração, com um tão carregado manancial de significações, não deixa de manifestar um singular interesse, na medida em que nos apresenta a imagem do astronauta como uma figura masculina vogando nua pelo espaço polvilhado de estrelas, sem capacete, sem fato espacial e livre de qualquer equipamento.

Tema incomum na escultura portuguesa, o *Astronauta* tem decerto a ver com a façanha, também ela heroica, da primeira viajem espacial realizada por Yuri Gagarine, em 1961. Uma proeza que teve um forte impacto na opinião pública ocidental, pois demonstrava a capacidade tecnológica emergente da URSS, sendo por isso muito aproveitada a figura do jovem cosmonauta soviético para fins de propaganda política.

Não foi, porém, a imagem de Yuri Gagarine que Ilídio Fontes escolheu para a figura do seu *Astronauta*. Rejeitando a estética do realismo socialista, não só nos apresenta a imagem de um homem nu e indefeso pairando pelo espaço, como ainda lhe acrescenta o pormenor de apresentar a sua cabeça numa posição impossível, pousada de lado sobre os ombros, sugerindo serenidade e apaziguamento absolutos, numa beatitude de foro angelical.

É precisamente nesse registo heroico ou angelical de cunho cósmico que ambas as esculturas encontram um território comum. Em *O Guardador do Sol*, a componente cósmica é dada pela alusão direta à identidade solar. Em *O Astronauta*, a componente cósmica é dada pela representação das estrelas. Na primeira, o herói romântico invoca o Sol. Na segunda, a figura angelical paira livre, vogando por um mar de estrelas.

Em ambas, curiosamente, uma representação muito semelhante da figura humana que se alonga e se eleva na vertical, visando o alto.

Certo é que foi entre os dois polos da assunção de uma causa e os da deriva pelo onírico que, romanticamente, isto é, de modo sensível e interiorizado, a obra de arte se alinhou pelo diapasão dos “Novos Amanhãs” que invocam o *Homem Novo*, livre e responsável, consciente e generoso.

O romantismo dos Anos 60 foi o projeto de uma geração que teve correspondência com os ideais da Geração de 70, do século XIX, muito embora a correlação entre ambas seja uma correlação invertida, já que os Anos 60 se destacam pela contestação e pelo otimismo, enquanto a Geração de 70 é marcada pelo decadentismo e pelo pessimismo.

6. Quinto tempo: na senda dos desenganos

Os Anos 80 trouxeram o regresso à pintura e à escultura, que ocorreu na sequência de uma viragem estética que resultava da perda de fôlego, quando não do esgotamento, do projeto da modernidade.

Consideramos que é no cruzamento de um reexame e de uma reavaliação das premissas estéticas e dos fundamentos éticos visados pela contemporaneidade que deve ser entendida de uma forma mais abrangente esta viragem. Uma viragem que visava reestabelecer nexos de continuidade que afinal nunca haviam sido eliminados, mesmo quando esquecidos.

O quinto duplo caso notável é constituído pelo par formado pela imagem *Nossa Senhora da Maia*, de Clara Menéres, que figura no interior da Igreja da Maia, e pela escultura *A Anja*, de José Rodrigues, inaugurada em 1996, na Praça de Lisboa, no Porto, e dali retirada em 2006.

Esculpida em mármore branco do Alentejo, a imagem de *Nossa Senhora da Maia* irradia graça e doçura. Sobre o seu significado, o Padre Domingos Jorge, que a encomendou à escultora, refere:

> “*Nesta imagem, Nossa Senhora é figurada com a juventude associada à Sua invocação de Virgem, de cabeça descoberta e com os braços em posição de orante. Os seus pés pousam sobre uma rosa que se refere ao título de* “Rosa Mística”, *simbolizando a maternidade divina ou, ainda* “Rosa sem espinhos, pois ficou isenta do pecado original”. *A rosa, com 15 pétalas também evoca o Rosário. Esta imagem de Nossa Senhora da Maia induz à elevação e à oração, tem, no entanto, os olhos descidos sobre aqueles que a Ela se dirigem. De facto, a Virgem Maria é a medianeira entre os homens e Deus. Aquela que acolhe e encaminha. Tem um resplendor em ouro, fruto de muitíssimas e diversas dádivas de ouro de todos quantos sentiram vontade de Lhe oferecer*”[16].

Não deixa de ser significativo que uma imagem tão irrepreensivelmente sacra tenha sido esculpida por uma artista que, dezoito anos antes, havia participado na exposição de Arte Contemporânea *Aternativa Zero*, onde expôs uma escultura designada *Mulher-Terra-Vida*, cujos materiais usados eram terra, relva, madeira e acrílico.

[16] SANTOS, Rita – Nossa Senhora da Maia “sai à rua” pela primeira vez. *Maia Hoje*, 23/10/2009. URL: http://web-archive-pt.com/page/340537/2012-09-0/http://www.maiahoje.pt/noticia.php?id=2949.

Fig. 9 – Clara Menéres, *Nossa Senhora da Maia*, 1995, mármore e ouro, Igreja de Nossa Senhora da Maia, Maia.

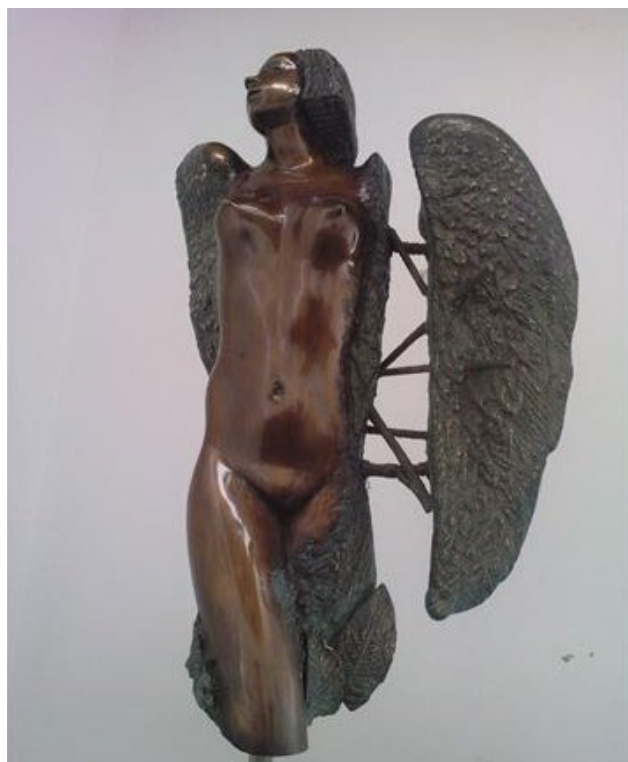



Fig. 10 – José Rodrigues, *A Anja*, 1996, bronze, Porto, Praça de Lisboa (retirada em 2006).

A escultura que assinala a transição, e que assim estabelece a continuidade da sacralização da figura, ou antes, do princípio, feminino é a escultura *A Papisa*, também designada *Coincidentia Oppositorum*, implantada em 1983 nos Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian.

As reminiscências românticas de *Nossa Senhora da Maia* descobrem-se na utilização da *Rosa Mística*: a rosa sem espinhos (*rosa sine spina*), como referia S. Bernardo, ou a flor das flores (*fror das frores*), como assim é referida nas cantigas de Santa Maria, originalmente cantadas em galaico-português e atribuídas a Afonso X, o Sábio, avô de Dinis de Portugal.

A inclusão da *Rosa Mística* manifesta a incorporação de um elemento tradicional da simbólica cristã medieval, ao mesmo tempo que a artista se afasta da iconografia Mariana, ao representar a Virgem sem o véu e o manto habituais.

Em síntese, por um lado esta imagem denota um nexo com as duas obras anteriores de Clara Menéres, na medida em que se inscreve na mesma linha de sacralização do princípio feminino, enquanto suporte da conceção. Por outro, denota uma rutura com as precedentes, uma vez que descarta o primado modernista da autorreferencialidade das artes e recupera para a Arte a missão de expressar valores sacros.

Antes de terminar, voltaremos a refletir sobre esta questão, e referir-nos-emos ao pensamento estético de Rui Chafes, artista cujas referências românticas são assumidas e que, de forma lúcida e pertinente, tem vindo a reformular as relações entre a Arte e o Sagrado na atualidade.

Quanto à escultura *A Anja*, de José Rodrigues, os problemas que na mesma se colocam são inversos, e como tal correlativos, face aos que são colocados pela imagem *Nossa Senhora da Maia*, de Clara Menéres. Inversos, não só porque a *Anja* rompe com a conceção assexuada da entidade angélica, mas

também porque denega o caráter divinal da mesma, ao apresentá-la mutilada, sem uma asa e com a outra quase a cair, apenas presa por ferros.

A Anja é um sensual e gracioso nu feminino. Primorosamente modelado, neste bronze deve ser destacado o exímio e algo brancusiano polimento do corpo e do rosto, que contrasta com a textura rugosa e a tonalidade mais escurecida das asas e do cabelo, este último apresentando um desenho ondulado que lhe empresta um aspeto algo mundano e decorativo.

A sexualização do corpo físico e a perda das asas encontram-se, pois, associadas, apresentando-se como signos de uma queda: a queda no domínio da matéria.

Nesta ordem de ideias, a figura angélica, i.e. a entidade espiritual, ao incarnar, conhece a natureza matérica do corpo e, nesse momento, toma consciência da oposição fundadora da sua própria existência: a dolorosa divisão entre espaço/tempo e entre corpo/espírito.

A arte torna-se então meio de expressão do drama do sofrimento humano, conjugado com a angústia existencial, associando erotismo e dor numa dialética de recíproca intensificação.

A *Anja* inscreve-se na linhagem das imagens de cunho religioso e cristão produzidas por iniciativa de José Rodrigues[17], cuja origem provém das figuras de *Salomé e Jo*ão Batista, que pela primeira vez surgem, sob a forma de desenhos, a acompanhar um texto poético de Eugénio de Andrade, no Catálogo Salomé e João Batista, editado pela Cooperativa Árvore, em 1989.

Eugénio de Andrade esclarece ali a origem dessa temática em José Rodrigues:

> "*Sou de algum modo responsável por este ciclo de desenhos de José Rodrigues – fui seu detonador. Há alguns meses, entreguei-lhe umas linhas, escritas a seu pedido, sobre o S. João do Porto. O texto fugia descaradamente ao tema, que não era do meu agrado, refugiando-me em João Baptista e na fascinação que sobre mim exercem essas criaturas capazes de 'viver do instável, pelo instável no instável'*"[18].

A temática de *Salomé e João Batista* representou um alargamento da produção artística de José Rodrigues. Sem substituir a linha de produção anterior de feição erótico-concreta, centrada em imanências físico-corpóreas, patente nas obras que exprimem desejo ou tensão e/ou exploram texturas ou materiais, veio combinar com esta uma dimensão transcendental que vai a par com a incorporação de signos e enredos provenientes da esfera do Sagrado na sua produção artística, incorporação essa que mais tarde compreenderá a produção de alfaias litúrgicas.

---

[17] O interesse de José Rodrigues pela temática cristã remonta a 1984, na sequência de uma encomenda da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, donde resultou a modelação da imagem de *Nossa Senhora das Neves* para a Pousada de Almeida. Não se tratando de uma iniciativa pessoal, esta não se reveste de igual significado, como o autor reconhece quando refere que, para responder àquela encomenda, se baseou em imagens de cunho popular.

[18] ANDRADE, Eugénio de – Salomé e João Baptista nos desenhos de José Rodrigues. *In Catálogo Salomé e João Baptista*. Porto: Cooperativa Árvore, 1989.

Fig. 11 – José Rodrigues, *Salomé e João Baptista*, 1996, bronze, Exposição Acerca das Tendências da Escultura Portuguesa Actual, Prémio Nacional de Escultura.

É portanto na linhagem de *Salomé e João Baptista* que deve inscrever-se a *Anja*, manifestando-se em ambas as esculturas idêntico contraste de cores e de texturas e idêntica associação entre sensualidade (Eros) e sofrimento (Thanatos), visando aquela superar (e justificar) este.

Que sentido atribuir a ambas as peças? Haverá nelas algum inesperado avatar de romantismo?

A primeira evidência prende-se com o facto de o tema *Salomé e João Baptista* ser tratado conjuntamente, como metáfora de uma união frustrada – a união do Profeta (espírito) com a Arte (dança) – não sendo por acaso, como observa Leonor Sores, que "*na Interpretação de José Rodrigues a degolação não corresponde à morte de João Baptista. João Baptista pensa, deseja, esteja embora o seu corpo mutilado. Ele e Salomé encontram-se em olhares e toques, memórias e projecções, compondo um conjunto de registos de sentimentos extremos, excessivos… mas também fronteiros do nada…*"[19].

Não é a denegação da morte e a projeção metafísica de uma realização perfeita do amor, a partir da brutal e fatal separação física, na sua essência, um tema absolutamente romântico?

Não cabe nestas linhas desenvolver uma sondagem aprofundada sobre o tema, mas unicamente apontar alguns vetores interpretativos. De resto, Maria Leonor Soares procedeu a um estudo exaustivo sobre a evolução do tratamento do tema de Salomé na Arte Ocidental, no artigo que acabámos de citar, e para cuja leitura remetemos.

Parece-nos, no entanto, que José Rodrigues não é um artista cuja produção se conote com um entendimento culturalista, e muito menos historicista, da criação artística, não buscando as suas

[19] SOARES, Maria Leonor Barbosa – Movimentos dentro do olhar. Perspectivas sobre a Interpretação de Salomé por José Rodrigues. *In* FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) – *Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa* [actas]. Porto: Cepese, 2008, p. 190.

referências nas linhas de criação artística da cultura europeia e ocidental, uma vez que registos que remetem para o Zen ou o Xamanismo se detetam com frequência na sua obra.

De resto, relativamente ao tema Salomé, julgo que poderá ter interesse considerar uma referência literária que é no mínimo curiosa: o romance *O Milagre Segundo Salomé*[20], de José Rodrigues Miguéis, concluído em 1967, mas apenas publicado em 1975, onde se narra a história de uma possível aparição, em 1917, de Nossa Senhora das Dores, numa aldeia cujo nome é Meca, quando uma prostituta luxuosamente vestida encontra na serrania uns pastorinhos.

O potencial metafórico é extremamente rico, e creio que o mesmo possa tornar-se uma via pertinente a explorar, pois não é crível que Eugénio de Andrade, que esteve na origem do tratamento do tema de *Salomé* por José Rodrigues, desconhecesse o livro de Miguéis.

Relativamente à escultura a *Anja*, importa recordar que, em 1866, Camilo Castelo Branco havia escrito *Queda dum Anjo*, uma novela satírica que parodiava a sociedade portuguesa de oitocentos, e que contava a história de Calisto, cuja figura constituía uma personificação do povo português, retratado na pessoa de um austero e conservador fidalgo transmontano posteriormente eleito deputado em Lisboa, que deixaria corromper-se pelo luxo e pelos prazeres da vida na Capital.

Em Camilo, a *Queda de um Anjo* é, assim, a queda na materialidade e na vulgaridade que corresponde ao desvirtuar dos ideais do Liberalismo: *Liberdade*, *Igualdade* e *Fraternidade*.

Nesse sentido, se em 1866, a queda do *Anjo* personificava a queda do Povo Português, e anunciava o Decadentismo, o que poderá significar ou simbolizar, em 1996, a queda da *Anja*?

Parece-me legítimo postular a hipótese de que a *Anja* personifica a queda dos ideais progressistas da Revolução dos Cravos, com a entrada de Portugal na CEE, em 1986.

De resto, é justamente em 1986 que José Saramago publicava o romance *A Jangada de Pedra*, que ficcionava a separação geográfica da Península Ibérica do restante continente europeu, como expressão metafórica da recusa da integração de Portugal e Espanha na Europa.

Vejamos a seguinte passagem:

> "*A primeira fenda apareceu numa grande laje natural, lisa como a mesa dos ventos, algures nestes Montes Alberes que, no extremo oriental da cordilheira, compassadamente vão baixando para o mar e por onde agora vagueiam os mal-aventurados cães de Cerbère, alusão que não é descabida no tempo e no lugar, pois todas estas coisas mesmo quando o não parecem estão ligadas entre si*"[21].

Porque precisamente todas as coisas estão ligadas entre si, importa ter presente que a integração de Portugal na CEE ocorria no auge do incremento das tensões Leste-Oeste, induzidas, no domínio militar, pelo retorno à corrida aos armamentos e à Guerra Fria, circunstâncias agravadas, no domínio político, pelas declarações do Presidente Ronald Reagan, com destaque para aquela em que designava o Poder Soviético como o Império do Mal[22], naquele que haveria de ser o preâmbulo instigador da Perestroika e que, no final, abriria o caminho que viria a provocar a queda do Muro de Berlim e a desagregação da URSS.

---

[20] *O Milagre segundo Salomé* viria ser transposto para o Cinema em 2004, numa realização de Mário Barroso.

[21] SARAMAGO, José – *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986, p. 19.

[22] Discurso de Ronald Reagan na *National Association of Evangelicals*, Orlando, Flórida, em 8 de março de 1983.

Designamos, por isso, este quinto tempo como tempo dos desenganos. Um tempo marcado por uma inclemente mudança de paradigma – uma reviravolta que ficava marcada por alterações profundas no quadro de leitura da própria realidade.

Mudança "*que não se muda ja como sohia*", como frequentemente ocorre, a mesma favorece a fuga para o imaginário, denegando-se pelo sonho a ditadura da realidade, e construindo no plano onírico uma realidade alternativa capaz de lhe prevalecer.

Por aqui define-se, obviamente, um programa para as Artes. Um programa em boa verdade oposto ao do Neorrealismo, que recuperava e se apropriava do poder sugestivo do fantástico e do primordial, de que a literatura sul-americana fornecia boas e seguras referências. Por um lado, a referência de Gabriel García Marquez. Por outro, a referência de Jorge Luis Borges.

O tempo dos desenganos assinala, assim, o crepúsculo do tempo da crença nos novos amanhãs. Esgotadas as referências e os modelos que se constituíam tomando como base a realidade, restava a possibilidade do voo pelo imaginário, onde uma realidade alternativa podia ser descoberta ou inventada.

Assombro ou sacralização constituem-se e completam-se, na Arte, como duas *voies royales* do imaginário, em oposição às *voies reèlles* da existência. Duas vias complementares, desde logo, porque ficção e revelação têm afinidades e pontos de contacto.

Em *Nossa Senhora da Maia* de Clara Menéres, encontramo-nos perante a assunção auspiciosa ao Céu. Em *A Anja* de José Rodrigues, perante a expressão fatídica da Queda. Em Clara Menéres, estamos perante uma Arte cujo programa é exprimir a Graça e manifestar o Divino. Em José Rodrigues, perante uma Arte cujo programa é exprimir a Dor e sublimar a Fatalidade. Em cada um dos casos, uma reminiscência romântica.

7. Sexto Tempo: o pseudorrevivalismo

O sexto e último duplo caso é constituído pelo par formado pela estátua *Centenário da República*, do jovem escultor Bruno Marques, inaugurada, em 2011, na Praça da República – donde viria a expulsar a escultura *Rapto de Ganimedes*, de António Fernandes de Sá – e pelo grupo escultórico *Amor de Perdição*, de Francisco Simões, inaugurada em 2013, frente ao edifício do Centro Português de Fotografia, no Porto.

Contrariamente aos exemplos anteriores, a presente dupla não é um caso notável. Pelo contrário, a proferir uma qualificação só nos ocorre designá-la como caso deplorável duplo. Caso deplorável duplo, que aqui se refere unicamente porque funciona como contraprova, como exemplo contrário do que, para nós, constitui uma genuína recorrência romântica.

Nesse sentido, designamos este último tempo como pseudorrevivalismo. Pseudorrevivalismo, porque a ocorrência romântica não emerge integrada no seio de uma linguagem ou poética pessoal, onde aparece como uma espécie de interferência assinalável, porém assimilada. Mais do que isso, além de postiça, a ocorrência romântica aparece de forma arbitrária e artificial, como um adereço alienígena, perdendo a obra de arte quer a relação com o presente, quer a relação com o passado, exilada na *terra-de-ninguém* e destituída da requerida universalidade.

Fig. 12 – Bruno Marques, *República*, 2011, bronze, Praça da República, Porto.

Fig. 13 – Francisco Simões, *Amor de Perdição*, 2012, bronze, Centro Português de Fotografia (Antiga Cadeia da Relação), Porto.

Ambas as obras denotam portanto um revivalismo equívoco. Na estátua da *República*, uma figura feminina (a portuense Maria do Carmo, de 22 anos) é retratada a caminhar descalça, com a cabeça coberta por um discreto barrete frígio, erguendo numa mão um ramo de oliveira e na outra uma esfera armilar. O vestido cola-se ao corpo da figura, e esta projeta-se com energia para a dianteira.

Na notícia da inauguração da obra, a figura que inspirou o escultor é assim apresentada:

> "*Foi nela* [Maria do Carmo] *que Bruno* [Bruno Marques] *encontrou as características que identifica com a República e que descreve assim: "*É uma mulher de "*para a frente é que é o caminho*", *independentemente das dificuldades. Tem bons ideais.*
>
> *O que a estátua não tem é tudo aquilo a que nos habituamos a identificar com a representação feminina da revolução. "Porque é que não tem a maminha ao* léu?", *perguntou ao artista uma curiosa, que se identificou como sendo também artista plástica. Queria saber se era por pudor. Ele admitiu que talvez tenha sido um pouco por pudor, mas também por o vestido da figura, colado ao corpo, já revelar muito das formas desta República*"[23].

A resposta do escultor é esclarecedora. Por ela parece detetar-se, por um lado, o absoluto menosprezo (ou ignorância?) pelo culto da figura de *Marianne* praticado durante os tempos da Revolução Francesa e, por outro, a conceção eminentemente realista de uma escultura que, à partida, se pretendia simbólica, e que só retoricamente declara sê-lo.

---

[23] CARVALHO, Patrícia – Maria do Carmo transformou-se em bronze e mudou-se para a Praça da República do Porto. *Pública*, edição de 03/02/2011.

Oferecida à cidade pela Fundação Engenheiro António de Almeida, como muitas outras que se encontram implantadas na cidade, a "nova" versão da estátua da *República* é uma figuração banal que desprestigia e descredibiliza os símbolos que exibe, acabando por ser um tanto desdenhada pela notícia da imprensa que se lhe refere, e que acima transcrevemos.

Na verdade, se a estátua possuísse a requerida dignidade e se as suas qualidades plásticas propiciassem o reconhecimento de valores artísticos, decerto que a notícia que lhe alude teria merecido uma mais correta e competente redação.

Relativamente ao grupo escultórico *Amor de Perdição*, este representa a figura de Camilo Castelo Branco, com cerca de 50 anos, envolto por uma capa a abraçar uma jovem nua.

Tratando-se de uma obra destinada a assinalar os 150 anos da publicação do *Amor de Perdição*, sucede que não é fácil encontrar o nexo da figuração escolhida pelo escultor, já que Camilo Castelo Branco, em 1862, tinha apenas 37 anos.

Por outro lado, qual a relação do abraço da jovem a Camilo? Pretende representar alguma personagem do *Amor de Perdição*? Qual? Teresa? Mariana? Mas no romance o amor narrado é um amor impossível: um amor interdito, romântico, cuja única possibilidade de realização e de efetivo encontro das personagens ocorre apenas na morte, não havendo lugar para o encontro carnal que o grupo escultórico encena.

Mais do que romântica, esta é uma obra que poderíamos considerar realista, na medida em que parece evocar as inclinações libertinas de Camilo, embora ambiguamente, em virtude da expressão melancólica que apresenta o seu rosto, na estátua.

Por estas incongruências, manifesta-se a inadequação da figuração apresentada relativamente ao tema da evocação dos 150 anos da publicação do *Amor de Perdição*.

Não deixa de ser curioso observar que, da seleção de peças que aqui apresentámos, aquela que à partida deveria estabelecer mais diretas e inequívocas conotações com o romantismo seja a que se mostra menos capaz de clara e adequadamente o evocar.

É caso para perguntar: onde está afinal o romantismo, e como pode reconhecer-se a sua recorrência, na escultura?

Antes de explicitar a nossa tese, importa proceder a uma reflexão de conjunto relativamente aos casos de estudo apresentados.

8. Reflexões a (e de) propósito.

Importa começar por referir que os casos analisados se confinam à escultura produzida no espaço geográfico do Grande Porto, em virtude do âmbito temático do presente Congresso.

Ao mesmo tempo, o nosso enfoque não é tanto o de assinalar a manutenção de referências ou continuidades artísticas, ao longo dos tempos. Consideramos que a essência diferenciadora da obra de arte é a potência criativa e, como tal, a transcrição ou apropriação de temas ou modelos do período romântico não constitui o cerne da nossa investigação.

Mais do que isso, importa-nos detetar no seio da produção escultórica a presença de interferências ou recorrências de expressões artísticas que se possam considerar românticas.

Mas como reconhecer e identificar expressões românticas na arte?

O nosso ponto de partida é, como já referimos, considerar a expressão plástica nas artes como um misto de forma e de sentido. A forma é a configuração plástica. O sentido é o registo expressivo. A forma perceciona-se. O sentido intui-se. A forma é mensurável. O sentido é inteligível.

Nesta ordem de ideias, o romantismo nas artes reconhece-se quando a presença do sentido se sobrepõe ou prevalece intencionalmente sobre a presentificação da forma. A forma, aí, deixa de ser mera configuração para se tornar veículo e porta-voz de uma intencionalidade expressiva.

Mas será que as conotações intencionais são suficientes para postular uma recorrência romântica na produção escultórica do Porto? E, mais do que isso, será que se pode chamar de romântico o afloramento de novos ideais e de novas utopias, na produção artística, ao longo de mais de um século? E, por fim, independentemente das formas e dos avatares históricos, como poderá entender-se o caráter romântico de uma obra de arte?

Fig. 14 – Rui Sanches, *Madame Récamier, segundo David*, 1989, madeira, pano e bronze, 164 x 180 x 167 cm, Coleção Caixa Geral de Depósitos, Lisboa.

Fig. 15 – Rui Chafes, Vera Montero, *Comer o Coração*, 2005, Ferro pintado, CCB, Lisboa.

É a conotação direta e explícita com obras de arte do período romântico, como por exemplo acontece com a escultura *Madame Récamier, segundo David*, de Rui Sanches[24]? Ou será antes a conotação da obra de arte com o caráter romântico, como *Comer o Coração*, de Rui Chafes e Vera Mantero? O que deve servir de critério: a referência temática ou a recorrência intencional?

Mais do que responder, parece-nos pertinente colocar a questão, e interrogar-se sobre o alcance e a consequência de preferir uma ou outra.

[24] J-L. David foi um pintor neoclássico, mas Madame Récamier era uma burguesa, esposa de um banqueiro.

Vejamos o que refere Rui Chafes, numa entrevista, a propósito da peça *Comer o Coração*:

> "*Gosto de olhar o meu trabalho como se fosse uma espécie de sombra, como aquelas silhuetas negras que os românticos alemães faziam uns dos outros: uma silhueta negra e recortada. Os meus trabalhos recortam-se num espaço branco, mas são silhuetas negras contra o espaço. Independentemente do seu tamanho, estão muito mais relacionados com o corpo de quem as vê, do que propriamente com uma existência monumental no espaço. "Comer o Coração" debate-se com um problema com que já me debati, sobretudo na peça com a Orla Barry e nos trabalhos que estou a preparar com o Pedro Costa, que é o problema do tempo.*
>
> [...]
> *Convém é não escrever deus com letra maiúscula e convém esclarecer mal entendidos. Isto é, penso que na altura houve pessoas que entenderam que eu sou um cristão com uma grande fé e que ouço uma voz divina que me diz para fazer as coisas. A ideia não é, de todo, essa. Pelo contrário, não tenho fé em nenhum tipo de religião e a minha única religião, o meu único centro e a minha única razão de viver e de me transcender é a arte. Não é que haja algum deus que me diga para fazer as coisas, mas o único deus em que acredito é a arte. A reconhecer alguma divindade é na arte*"[25].

Nesta entrevista, Rui Chafes ajuda-nos a compreender o sentido da recorrência romântica na obra de arte ou, pelo menos, na sua escultura: "uma dança de ferro contra a morte".

Ou seja, na arte, em toda a arte, que separação pode ser introduzida pela distância temporal?

Nenhuma. Pelo menos em espírito!

Mas se permanecermos apegados à forma e mergulhados na matéria, só mesmo a separação existe.

É portanto, no fim, a eterna metáfora da luta contra a morte que, desde Gilgamesh, vem atormentando o ser humano, e um poderoso antídoto contra a morte é, como afirma Rui Chafes, a arte. Não, eventualmente, toda a arte. Mas seguramente aquela que no seu íntimo tem inscrita a recorrência romântica: uma recorrência que é fundamentalmente uma atualização.

Em síntese, ao longo dos exemplos analisados, podemos detetar outros tantos modelos de recorrências, que tentarei a seguir esquemática e provisoriamente distinguir.

> No primeiro tempo, o tardo-romantismo, marcado pela dramatização sentimental.
> No segundo tempo, o romantismo simbolista, marcado pela parábola da heroicidade.
> No terceiro tempo, o romantismo modernizante, marcado pela sublimação do moderno.
> No quarto tempo, o romantismo da contemporaneidade, marcado pela idealização do novo.
> No quinto tempo, o romantismo pós-moderno, marcado pela descrença na humanidade.
> No sexto tempo, o romantismo retórico, marcado pelos equívocos do pseudorrevivalismo.

Termino, apenas relembrando que esta se trata de uma linha de investigação experimental, e que como tal carece de maiores e mais aprofundados desenvolvimentos, podendo por isso vir a ser objeto de acrescentos e/ou de correções, não se encontrando fora de hipótese a possibilidade de vir a reconhecer a sua inviabilidade, e inclusive de poder denegá-la.

Mas se tal vier a suceder, importa manter presente que provar a inadequação de hipóteses antes formuladas não deixa de ser trabalho científico igualmente válido.

---

[25] CHAFES, Rui – Uma dança de ferro contra a morte. Entrevista de Nuno Crespo e Vanessa Rato. Jornal *Público*, Suplemento Mil Folhas, 04/09/2004.

A INVISIBILIDADE DO ORGANISTA. ARTISTAS PORTUENSES ENTRE O ROMANTISMO E A CONTEMPORANEIDADE

Laura Castro

Nas décadas finais do século XX e na transição para o século XXI adensam-se leituras contemporâneas dos valores estéticos e artísticos do período romântico, em apropriações explícitas e citações intencionais, claramente perceptíveis em práticas como a pintura e a fotografia, o vídeo e a instalação[1].

A construção de um discurso fragmentário, de referências e de alusões, cumpre o papel característico da contemporaneidade, no carácter intelectual das opções tomadas, ao mesmo tempo que satisfaz um destino tipicamente romântico de fidelidades espirituais.

É numa certa paisagem, numa certa figuração e na homenagem aos grandes românticos que se traduz a leitura do passado, às vezes tema, as vezes forma e modelo, outras vezes atitude.

Entre os artistas que têm vindo a desenvolver a sua actividade no Porto, em cuja obra se apercebe a recepção de elementos do Romantismo, serão abordados dois artistas de diferentes gerações – Domingos Pinho (1937) e Rita Magalhães (1974).

Para lá de considerações acerca de obras destes artistas que respondem ao diálogo entre o presente e o passado romântico, a análise dos trabalhos identificados permite equacionar problemas da prática artística, nomeadamente o modo como alguns autores se abrigam noutros, explorando formas de identificação e de desidentificação, de fantasmagoria autoral e até de invisibilidade.

Um Porto romântico

Enunciem-se, primeiramente, os pressupostos desta comunicação.

Em primeiro lugar, os pressupostos de ordem funcional: a comunicação responde, de forma lateral e indirecta, ao apelo para o aprofundamento do conhecimento da cidade do Porto no período romântico.

Em segundo lugar, os pressupostos de ordem conceptual: a comunicação assenta na ideia de que a arte do presente se expande através da citação, da apropriação, da incorporação de referências do passado.

Resulta deste posicionamento que a comunicação não se debruça sobre o Romantismo portuense, o que envolveria o tratamento de artistas e de obras produzidas na cidade, no período do Romantismo; nem sobre o tardo-romantismo portuense, o que envolveria o estudo de fenómenos de desenvolvimento

---

[1] O revivalismo do cânone romântico tem sido objecto de diferentes actividades culturais como a exposição *Ideal Worlds – New Romanticism in Contemporary Art*, realizada em 2005 [V. catálogo editado por *Max Hollein, Martina Weinhart,* Ostfildern: Hatje Cantz, 2005] precedida, em 2004, de um ciclo de conferências sobre a mesma temática que teve lugar em Frankfurt. Mais recentemente, sobre temática afim, um seminário intitulado *Romantisme et Contemporanéités* foi organizado em 2013 e 2014 pelo *Centre d'Etudes et de Recherches Comparées sur la Création.*

epigonal, *neos* e ocorrências tardias verificados na cidade do Porto, mas antes sobre arte produzida no contexto portuense caracterizada pela acomodação de tópicos do Romantismo.

Esta opção vem na sequência da participação no I Congresso sobre o Porto Romântico que se inscrevia no tratamento de versões tardias do Romantismo portuense.

Não correspondendo o Romantismo aos estudos que tenho desenvolvido, a área de trabalho a que me tenho dedicado cruza-se com este movimento, por força de certas características da produção contemporânea. Em vez de uma abordagem nuclear e perfeitamente situada dos pontos de vista cronológico, geográfico e temático; em vez de uma abordagem das decorrências e das desinências, igualmente enquadrada por coordenadas espácio-temporais rigorosas, optar-se-á por uma abordagem deslocada do Porto Romântico, através de artistas da cena contemporânea portuense que retomam objectos, figuras, argumentos do Romantismo europeu. É, portanto, no capítulo da recepção que se situa o presente texto, o que é um modo de tratar, não *o* Porto romântico, mas *um* Porto romântico. Se adoptássemos um esquema de círculos concêntricos que progressivamente se afastam do tema, a comunicação situar-se-ia no círculo mais afastado do centro.

Clarificados os seus pressupostos, enunciam-se, em seguida, as perguntas suscitadas pelo tema.

Que razão leva os artistas contemporâneos a posicionarem-se em relação ao Romantismo?

A que respondem quando procuram aí motivos de interesse e dedicação?

Que vantagem lhes dá este olhar sobre o passado?

Que razões fundamentam o seu diálogo com o Romantismo?

Que importância intrínseca atribuem a esta interpelação?

Finalmente, o que nos dizem estas estratégias sobre os mecanismos internos de construção da história da arte?

A interlocução com o passado romântico garante espessura histórica, sentido de identidade e de pertença a uma linhagem cultural. A recuperação do passado confere um contexto histórico e artístico de validação, representa a integração num campo consensual de trabalho, opera num quadro exterior à obra e mobiliza aspectos relevantes para a sua auto-legitimação.

O diálogo garante também a correspondência com uma opção íntima, de afinidades electivas, e a identificação com um universo espiritual. Neste contexto, a relação com o passado opera num quadro interno em que a legitimação de outrem dá lugar ao sentido de afirmação própria.

Esta dupla ligação, movida por convocações externas e por solicitações internas, permite conciliar a dimensão intelectual que toda a citação ou apropriação requer e a dimensão sentimental e afectiva que as opções tomadas exigem. A noção de *um* Porto romântico ganha, também por esta via, maior esclarecimento. Assim se transformam artistas contemporâneos em artistas românticos. Esta transformação tem como protagonistas, para os efeitos do presente texto, os artistas já referidos, Domingos Pinho e Rita Magalhães.

Artistas portuenses entre o romantismo e a contemporaneidade

Domingos Pinho nasceu em 1937, no Porto, cidade onde vive e trabalha. Formou-se em Pintura na Escola Superior de Belas Artes, hoje parte da Universidade do Porto. Em 1973 começou a dar aulas naquela Escola, integrando em 1974 o respectivo Conselho Directivo. Foi um dos fundadores da Cooperativa Árvore. Em 1978 realizou uma investigação sobre "O realismo no século XX" como bolseiro

da Fundação Calouste Gulbenkian. Expõe individualmente desde 1963 (Galeria Alvarez, Porto), tendo mostrado regularmente o seu trabalho nesta galeria e na Galeria Dois do grupo Alvarez (1967, 1970, 1971, 1974), na Galeria Módulo (1983, 1984) e na Galeria Nasoni (1986, 1988, 1990, 1993, 1995, 2001, 2003, 2004, 2007 e 2008). A sua obra está representada em colecções institucionais do Museu Nacional Soares dos Reis (Porto), Museu Amadeu de Souza Cardoso (Amarante), Museu de Ovar, Museu de Estremoz, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa).

A obra do pintor intitulada À *Pintura Ocidental*, óleo sobre tela, de 1977, estabelece um verdadeiro programa da atitude do artista relativamente ao passado, a denunciar uma estratégia pautada pelas homenagens. Nela se pressente o vulto de um trono por detrás de um lençol branco, num preito ao cânone ocidental. Servirá de símbolo para a perspectiva aqui adoptada.

A pintura de Domingos Pinho dos anos 70 e do início da década de 80 constitui possivelmente, a parte da sua obra mais conhecida e reconhecida, situação para a qual contribuiu o conjunto de motivos utilizado, gerador de leituras paradoxais. Por um lado, o realismo da representação foi ao encontro de um olhar consensual e, por outro, a aura enigmática inerente a tais motivos satisfazia uma certa vontade de fracturar aquele realismo. Entre esses motivos coexistem elementos vulgares, como embalagens e embrulhos de papel e de cartão, e outros menos vulgares, como volumes encobertos por panejamentos, todos sujeitos ao jogo da ocultação e da revelação que impede o observador de ceder a uma suposta banalidade. Certas peças poderiam ser lidas sem recurso a qualquer identificação de elementos, mas o vulto que formam através do embrulho, permite a evocação de personagens e até o seu reconhecimento iconográfico – religioso, mitológico ou histórico ou simplesmente artístico. Porque funciona por ocultação, esta será uma iconografia da negação que introduz no discurso pictórico a evocação discreta de figuras, quase imperceptíveis, contrária à exibição manifesta de atributos, inscrições, poses ou outros dados visíveis.

Os artistas eleitos por Domingos Pinho pertencem à categoria dos que privilegiam as atmosferas misteriosas e mágicas, as cenas de imobilismo silencioso, as figuras ou as paisagens aprisionadas num manto de melancolia, artistas do inefável. Do passado romântico, elege Arnold Böcklin (1827-1901), Caspar David Friedrich (1774-1840) e Vilhelm Hammershøi (1864-1916).

Nos objectos de apropriação que têm por referência estes artistas, Domingos Pinho elabora uma espécie de manual completo do Romantismo, desde a sua semântica à sua sensibilidade. As homenagens aos artistas citados são povoadas por visões e fantasmagorias. Apresentam, de entre as estações do ano e os momentos do dia, o Outono, o crepúsculo, a noite e o luar. Situam-se nos lugares e nas paisagens desertas de gente, florestas e outros espaços misteriosos. Transmitem os sentimentos da melancolia, da nostalgia, da saudade, da ausência e da solidão. É no interior da gramática visual do Romantismo e do seu território mental que o artista actua, mediante remissões indirectas, mas reconhecíveis, da atmosfera de obras dos finais do século XVIII e do século XIX.

Uma *Homenagem a Caspar David Friedrich* (1978, óleo sobre tela) esconde uma personagem na escuridão, sob panejamento branco, vulto ou espectro, condição explorada por Friedrich em peças que procuram ignorar o olhar invasor existente do lado de cá do quadro. *Homenagem a Böcklin* (1981) é tratada através de um vulto semelhante em que o manto que o cobre, entreaberto, nada deixa ver no seu interior. Tal como a homenagem anterior remete para a peça emblemática de Friedrich em que o viajante, de costas voltadas ao espectador, olha a paisagem sublime, também nesta homenagem

se evocam as diferentes versões de *A Ilha dos Mortos* (anos 80 do século XIX) e o vulto que o pintor suíço coloca na barca que se apronta a atracar.

A paisagem rochosa e com ciprestes será recuperada em nova *Homenagem a Böcklin* (1987, óleo sobre tela) e a natureza agreste e obscura do Romantismo servirá também de pretexto para a realização de peças de alusão directa, como essa *Paisagem Romântica* (1988, guache e aguarela sobre papel), *Paisagem* (1986, óleo sobre madeira), *Sem título/Espaço* (1989, óleo sobre tela, col. FBAUP) ou, ainda, *Ciprestes* (1990, óleo sobre papel colado em tela), esta a remeter possivelmente para *Primavera numa garganta estreita* (1881), do mesmo Böcklin.

As paisagens românticas transfiguram-se em *Paisagem Geresiana* (1990, óleo sobre tela) e, ao longo dos anos 90, evoluirão para um tratamento pictórico mais livre e depurado, tendencialmente mais abstracto, mas em que a ressonância romântica se mantém activa. Observem-se *Floresta Misteriosa* (díptico, 1993/94, óleo sobre tela), *Humidade* (1999/2006, óleo sobre tela), *Cipreste* (2009, óleo sobre tela) ou *Cascata no Inverno* (díptico, 2008, óleo sobre tela) que manifestam a permanência dos referentes. As paisagens de montanha, realizadas no Gerês, onde o artista mantém atelier e onde trabalha regularmente desde os anos 90, evidenciam a importância do contexto que o rodeia na escolha desses pintores e dos tópicos a apropriar. Testemunham ainda o modo como o conhecimento da história da arte se projecta sobre a leitura da realidade envolvente e sobre a metodologia de abordagem da situação em causa.

Antes desta deriva da paisagem, Domingos Pinho elaborara outras homenagens ao mesmo pintor: *A Böcklin* (1984, pastel sobre papel) e *Enlevamento* (1984, grafite e aguarela sobre papel) que citam claramente os trabalhos associados à figuração mitológica de nereides, sereias, ninfas.

O ciclo dedicado a Friedrich produzira ainda o trabalho *Tempestade* (1984, grafite e aguarela sobre papel), com vulto isolado na paisagem – próximo da composição do pintor alemão *Monge à beira mar* (1808-10) – e *A Caspar D. Friedrich* (1984, óleo sobre tela), com uma figura semelhante para uma versão num interior. Esta última é particularmente interessante por transformar em natureza-morta a configuração habitual de diversas paisagens de Friedrich.

Um dos mais extraordinários pintores utilizados como referência por Domingos Pinho é o dinamarquês Hammershøi que pintou, ao longo da sua vida, numerosas imagens do interior da casa que ocupava em Copenhaga. Trata-se de espaços de despojamento e de silêncio absoluto em que personagens estáticas e suspensas no tempo desempenham pequenas tarefas, esperam ou, simplesmente, estão. Domingos Pinho retirou da sua *Homenagem a Hammershøi* (1982/83 óleo sobre tela) a figura humana e substituiu-a por volumes indecifráveis cobertos por um pano, tendo mantido a janela, tantas vezes pintada. Pelo mesmo período, parece ter colhido na pintura de Hammershøi uma série de elementos arquitectónicos, como portas, ombreiras e molduras, que geraram pinturas austeras, como em *Sem título* (1983, óleo sobre tela).

Domingos Pinho não dirigiu a sua pesquisa exclusivamente para o período dos românticos, mas encontrou aí argumentos que, para lá de construírem uma dimensão relevante da sua obra, manifestaram uma posição relativamente ao funcionamento da pintura e à criação de imagens.

Em Rita Magalhães cruzam-se as referências atrás abordadas – Caspar David Friedrich, Vilhelm Hammershøi – e uma outra: Turner (1775-1851). A pintura constitui um dos territórios de eleição de

Rita Magalhães, pretexto, fonte de inspiração e território de estudo. O interesse pela fotografia faz-se acompanhar da exploração de processos técnicos muito particulares que a incursão ao passado legitima.

Rita Magalhães nasceu em 1974, vive e trabalha no Porto. Foi nesta cidade que se formou em Pintura, na Faculdade de Belas Artes. Expõe individualmente desde 1999 (Sala Post-it, Edifício Artes em Partes, Porto). Em 2001 apresenta *Amélia/Cidade* (Galeria Pedro Oliveira, Porto), em 2004 *Ausência* (Galeria Pedro Oliveira, Porto), em 2005 *Intimacy* (Galeria Niklas Von Bartha, Londres), em 2006 *Time Still* (Galeria Pedro Cera, Lisboa), em 2007 *Reflets dans l`eau* (Galeria Pedro Oliveira, Porto) e *Fotografia* (Galeria Fúcares, Madrid), em 2010 *Enora* (Galeria Pedro Oliveira, Porto), *Um Percurso* (102-100 Galeria de Arte, Castelo Branco) e em 2015 *Espelho Negro* (Galeria Pedro Oliveira, Porto). Integrada em colectivas, teve trabalhos seus expostos, entre outras cidades, em Santiago de Compostela, Roterdão, Saragoça, Salzburgo, Viena, Valladolid e Rio de Janeiro. Obras da sua autoria encontram-se em colecções do Centro Galego de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela), da Universidade do Minho (Braga), Faculdade de Medicina (Porto), Museu Extremenho e Iberoamericano de Arte Contemporánea (Badajoz), Fundació Foto Colectania (Barcelona), Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) e Centro Órdoñez Falcón de Fotografia (San Sebastian), entre outros.

Na sua obra o quotidiano ganha uma aparência misteriosa e o familiar reveste-se de certa estranheza. São a quietude e o silêncio que atribuem estas propriedades a ambientes domésticos. Mas é, principalmente, a convocatória da pintura do passado e da atmosfera de alguns artistas românticos, que permite desencadear leituras enraizadas desta criação fotográfica.

A série *Ausência* (2004) em que figuras femininas se abeiram de janelas em espaços interiores abandonados, cuidadosamente tratados pela luz e por uma tendência próxima do monocromatismo, cita os interiores de Caspar David Friedrich – *Mulher com vela* (1825), os de Hammershøi – *Quarto* (1890) e *Mulher num interior* (1913). A janela da *Vista do estúdio do artista* (1805-06) está também presente, menos definida e mais fantasmagórica.

A série *Intimacy* (2005) revisita igualmente Friedrich e a célebre *Mulher à janela* (1822) e, de novo, Hammershøi – *Janelas Altas* (1913). Através do ambiente criado nestas duas séries de fotografias, Rita Magalhães empreende a procura de uma certa quietude, entre a serenidade e a espera, entre o consentimento e a expectativa, entre o já ocorrido e o adiamento, finalmente, entre o comprazimento de tarefas delicadas e o descontentamento. O visível abandono dos lugares escolhidos, transformados em refúgios, ajuda a esta ambiguidade discreta e subtil.

A paisagem, como se percebeu, é um excelente espelho da alma e motivo privilegiado das representações e das projecções do individualismo romântico. É na série *Enora* (2010), termo náutico de ressonância feminina que designa a abertura que o mastro atravessa, que a paisagem portuária aparece plena de remissões a Turner, evidentes no tratamento da água, das neblinas e da luz. O sentido poético das imagens de Rita Magalhães percorre também um caminho dúbio entre a vastidão dos cais e da água e o intimismo que a névoa e a ocultação impõem.

Um campo de apropriações

As imagens comentadas permitem esclarecer o procedimento da apropriação romântica na obra destes artistas portuenses. Apropriar-se de algo visa conferir-lhe um cunho próprio, pessoal; a apropriação consiste em tornar nosso o que não é nosso; em adequar e aproximar de nós o que nos

é alheio. Como afirma Robert S. Nelson, *a apropriação não é passiva, objectiva ou desinteressada, é activa, subjectiva e motivada.*[2]

No campo da história da arte, a apropriação toma de empréstimo elementos pré-existentes em obra anterior. Importaria distingui-la da influência, que seria, por comparação e relativamente ao grau de responsabilidade do artista – aquele que se deixa influenciar – de tipo passivo. Na apropriação, o artista procura empenhadamente o elemento que lhe interessa incorporar e assume um papel activo. A influência é o dispositivo que garante continuidade da tradição histórica, mas é um dispositivo que não evidencia o artista como actor ou agente, ao contrário da apropriação em que essa dimensão é explícita.

Enquanto processo cultural e pessoal, a apropriação envolve a construção de um novo significado, uma mensagem diferente, um discurso alternativo, provocatório, subversivo ou, simplesmente, evocativo e de homenagem. Tudo o que é apropriado decorre num processo, altera-se, transforma-se em algo novo, sem perder as qualidades iniciais.

Na arte contemporânea a apropriação de imagens é frequente e integra um discurso marcado pela terminologia reconfiguração, redefinição, comentário, reconstrução, evocação, mas também pela terminologia colecção, colagem, montagem, arquivo.

Se a arte contemporânea lida naturalmente com este carácter de arquivo e com o fragmento, também a arte romântica favorecia uma lógica de apropriação. Bastaria lembrarmos a recuperação medievalista ou o gosto pelo exótico para confirmarmos o quanto romantismo e contemporaneidade se encontram implicados numa revisitação do passado.

Os dois artistas e a sua obra, cujo alcance surge apenas sinalizado, elucidam-nos sobre o uso e a reutilização da imagem, sobre a sua circulação, sobre os processos de criação e de recriação, sobre a noção de autoria.

Românticos de verdade ou meros intelectuais? São dois casos diferentes e posicionamentos distintos.[3] As estratégias de Domingos Pinho e de Rita Magalhães iluminam o período romântico com uma eficácia que um simples discurso teórico não alcançaria. Chegam à problemática romântica através de uma prática que encerra em si uma natureza investigativa, uma reflexão consubstancial à criação. Mas, enquanto em Domingos Pinho parece prevalecer a dimensão intelectual e erudita da pintura, em Rita Magalhães, vem à superfície o carácter único de uma experiência vital, um estado de ânimo. Enquanto no primeiro caso, a prática da arte coincide com a pesquisa e a reconstrução crítica de fontes, referências e modelos, bem como com a procura da ascendência histórica e artística, no segundo caso, investe-se numa sensorialidade e numa identidade intuitiva. Em ambos, no entanto, se assiste a uma sensibilidade peculiar em relação ao passado e ao tempo.

---

[2] NELSON, Robert S. – Appropriation. In NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (ed.) – *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, pp. 162.

[3] O diálogo entre romantismo e conceptualismo, a incompatibilidade ou a possibilidade de convergência têm sido objecto de discussão. Ver, por exemplo: HEISER, Jörg – *All of a Sudden: Things that Matter in Contemporary Art.* Berlin and New York: Sternberg Press, 2008. O autor foi igualmente curador da exposição Romantic Conceptualism, em 2007. Ver: "An Interview with Jörg Heiser", *Art&Research*, Vol 2, Nº 1, Summer 2008.

A terminar gostaria de explicitar a primeira frase do título desta comunicação. Nos processos de criação visual descritos, identifica-se uma certa fantasmagoria autoral: um autor na retaguarda de outro; um autor escondido atrás de outro; uma composição concebida e uma pauta registada por uma mão e executada por mão diferente. A imagem que me é sugerida é a de um organista, cuja música se ouve numa igreja, sem que ninguém o veja ou dele se aperceba imediatamente. A música enche o espaço mas o organista não se vislumbra, recolhido no coro alto junto à grande estrutura do órgão. Está lá, mas a sua presença dilui-se na atmosfera musical que domina o lugar. É um organista invisível que se faz sentir.

Fig. 1 – Domingos Pinho - À Pintura Ocidental, 1977, óleo sobre tela, 192x128 cm. Colecção particular

Fig. 2 – Domingos Pinho - Homenagem a Caspar David Friedrich, 1978, óleo sobre tela, 116 x 89 cm. Colecção particular

Fig. 3 – Domingos Pinho - Homenagem a Bocklin, 1981, óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Colecção particular

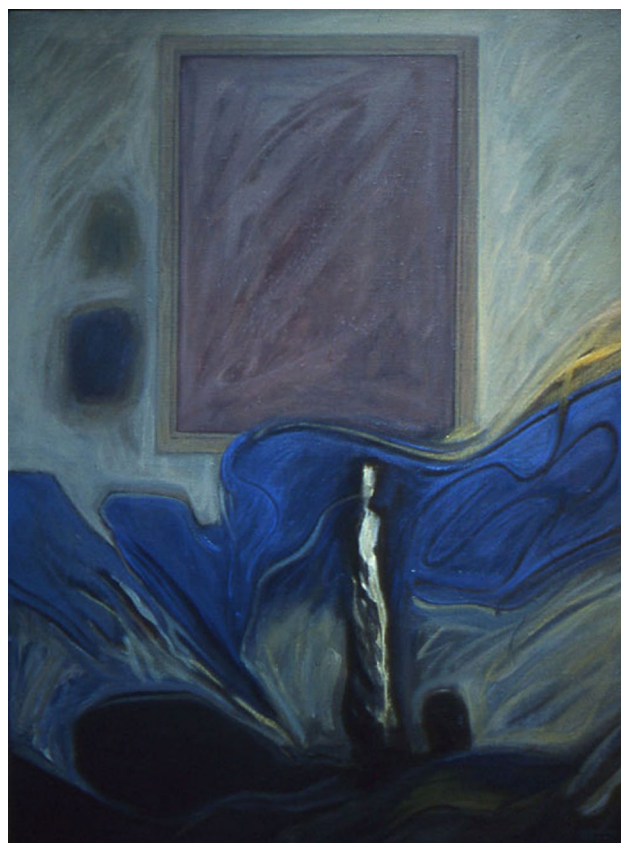



Fig. 4 – Domingos Pinho - A Caspar David Friedrich, 1984, óleo sobre tela, 130 x 97 cm. Colecção particular

Fig. 5 – Domingos Pinho - Tempestade, 1984, grafite e aguarela sobre papel. Colecção particular

Fig. 6 – Domingos Pinho - Paisagem, 1986, óleo sobre madeira, 43 x 43 cm. Colecção particular

Fig. 7 – Domingos Pinho - Homenagem a Bocklin, 1987, óleo sobre tela, 97 x 130 cm. Colecção particular

Fig. 8 – Domingos Pinho - Ciprestes, 1990, óleo sobre papel colado em tela. Colecção particular

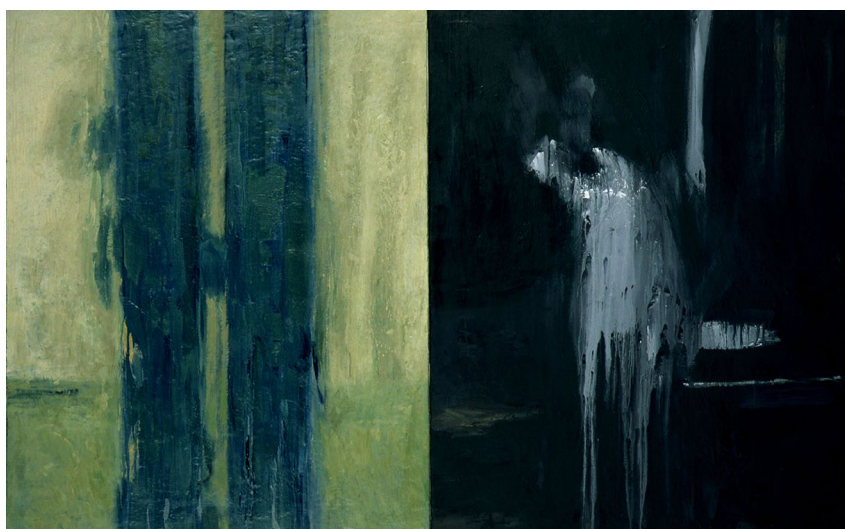



Fig. 9 – Domingos Pinho - Floresta misteriosa, díptico, 1993-94, óleo sobre tela, 92x147 cm. Colecção particular

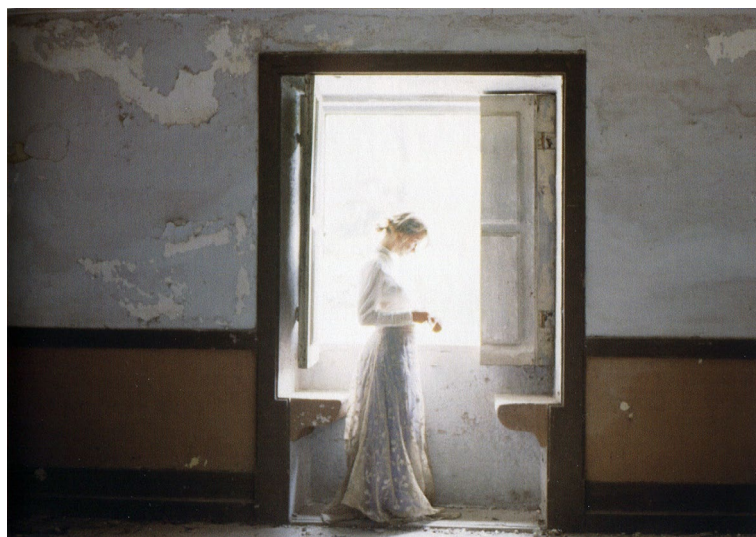



Fig. 10 – Rita Magalhães - série Ausência 2004-04

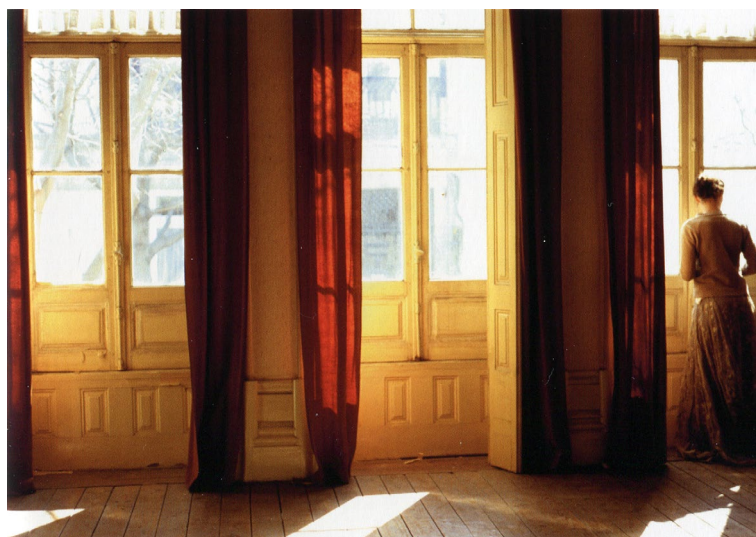



Fig. 11 – Rita Magalhães - série Intimacy, 2005

Fig. 12 – Rita Magalhães - série Enora, 2009

O COLECIONISMO TARDO-ROMÂNTICO EM DIONÍSIO PINHEIRO

J. M. Vieira Duque

Este tema é, na essência, uma reflexão sobre o percurso de Dionísio Pinheiro (1891-1968), que se pautou pelos cânones e axiomas do Tardo-Romantismo.

É impossível ignorar que entre a produção artística de uma determinada época e a situação social, cultural, religiosa, económica e política estão sempre presentes relações de íntima cumplicidade levando, no estudo da história de arte, a uma obrigatória abordagem e conhecimento do meio social em que surgem, na respetiva contemporaneidade.

Então, a arte e o seu reflexo presente e futuro são um produto do diálogo entre ela e o ente social e o respetivo poder, sem determinismos últimos ou um condicionalismo fatal que lhe extrairiam qualquer autonomia imaginativa.

Na sua vertente de colecionista e filantropo, Dionísio Pinheiro instituiu, por herança, a Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro, que, tal como a ele, pudesse vir a providenciar, na sua cidade natal de Águeda, objetivos duma vivência em princípios românticos: assistência social em percursos académicos e de instrução pela arte, sem hierarquização do saber e acesso democrático, livre de preceitos sociais e religiosos.

Dionísio Pinheiro nasceu em Águeda, a 24 de setembro de 1891 e faleceu em 7 de outubro de 1968, no Porto. De origem bastante humilde, desde muito jovem começou a trabalhar, logo após ter completado a 3ª classe, tendo vindo para o Porto aos 11 anos de idade para trabalhar como marçano nos Armazéns Almeida e Cunha.

Frequentou o Curso noturno da Escola Comercial Raul Dória, tornou-se sócio e, mais tarde, proprietário dos armazéns. Posteriormente, funda a Fábrica de Tecidos de Rebordões, em Santo Tirso.

Teve uma intensa atividade comercial e industrial que, aliada a uma enorme sensibilidade, o conduziram a um grande enriquecimento material e cultural, desenvolvendo ações caritativas na sua terra natal e constituindo um valioso património artístico. Casou com Alice Cardoso Pinheiro em 1920.

Nos anos seguintes, foi aumentando a sua ação empresarial, na Empresa Fabril de Vermoim Lda., Vila Nova de Famalicão; na Gomes e Compª, Porto; e enquanto sócio da Antiquália, em Lisboa, empresa que se dedicava ao comércio de antiguidades, proporcionando-lhe um enriquecimento financeiro que lhe permitiu uma inclusão na classe emergente da burguesia do final do século XIX, num tipicismo usual desse tempo. Vem a estabelecer relações íntimas e de amizade com figuras de nomeada, tais como: 1º e 2º condes de Vizela, de quem se tornou vizinho na fábrica de Rebordões; Delfim Ferreira, de quem foi sócio; os proprietários dos Armazéns Cunha; Agostinho Rica, arquiteto

responsável pelo projeto do edifício-sede da Fundação; Armando Basto; António, Cláudio e Carlos Carneiro; Pedro Olaio; Acácio Lino; António Victorino; Martins Lhano; Augusto Ribeiro; conde do Ameal. Além destes, privou com Reynaldo dos Santos, Luís Reis-Santos e Flórido Vasconcelos, que foram seus conselheiros e intermediários na aquisição de grande parte da sua coleção de arte: objetos que percorriam o seu quotidiano na casa de habitação da Avenida dos Combatentes, Porto, ou em Águeda, na sua casa da Rua do Adro.

Em fevereiro de 1928, lê-se na Ilustração Moderna, edição nº 20 – revista publicada entre 1926 e 1932 e que reflete o colecionismo como uma prática cultural recente na cultura portuguesa do Porto, integrada numa atividade burguesa, herança de um oitocentismo influenciado pelo comércio do Vinho do Porto – uma crónica de Manuel de Moura sobre a exposição de Carlos Reis no Salão Silva Porto: "*Prodigioso orquestrador da luz e da cor, artista adorável na escolha e recorte dos seus motivos picturais, poeta sem mácula no sentimento e na graça de que se embebe a sua obra, Carlos Reis bem merece de quantos o conhecem o enternecido afecto de que o rodeiam e tem jus a que todos aqueles que, porventura, ainda o não visitassem no salão Silva Porto, ali vão pressurosos, como em romaria, convencer-se e queimar no turíbulo das almas enlevadas o odorífero incenso tam grato aos deuses como aos homens que lhes são semelhantes*".

Esta crónica é ilustrada pela pintura "Vésperas de Boda", adquirida nessa exposição por Dionísio Pinheiro: colecionador de arte romântica e naturalista portuguesa e inscrito em valores e ideologia conservadores, num círculo de indivíduos, parafraseando Ricardo Manuel Mendes Beata, "*na sua maioria burgueses, que procuram a ordem e a injeção dos valores em que acreditam numa sociedade instável, na transição da República para o Estado Novo, através da divulgação das suas coleções de arte académica, oitocentista, numa revista ideologicamente comprometida*".

Continuando com palavras de Ricardo Beata, "*Prática cultural recente, surgida no século XIX, o colecionismo é característico de uma sociedade burguesa que se quer afirmar, mas cuja consolidação é difícil em Portugal, e respondeu a necessidades da vida mundana, confundindo-se, sobretudo na sua génese, com o bricabraque e o diletantismo*". Importa referir que, no século XIX, na cidade do Porto, o gosto era dirigido pelos ingleses, estabelecidos aqui como uma incontornável colónia. José-Augusto França afirma que, "*tal como há uma arquitetura do Port Wine, há também uma vontade ou uma aptidão do colecionar que com o comércio do vinho do Porto se encontra também relacionada*"[1]. Entre essas coleções, poderemos destacar as dos Van Zeller, dos Forrester, dos Graham, dos Woodhouse ou as do português António Bernardo Ferreira, da família dos "Ferreirinhas", também ela ligada à produção e comércio do Vinho do Porto. Mas verdadeiramente de referência é a coleção de João Allen, formada sob o espírito do Romantismo do início do século XIX e que deu origem ao primeiro museu português, o Museu Municipal do Porto. Ainda que ao colecionismo portuense seja fundamental a cultura e a perseverança da comunidade britânica, a constituição de coleções e a abertura do Museu Municipal não deixarão de produzir os seus frutos.

A sociedade portuense do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX é dominada por uma burguesia ainda em processo de consolidação, endinheirada e ativa na vida cultural da cidade.

---

[1] FRANÇA, José-Augusto –, 1990, p. 415.

É de entre estes, e das coleções por eles detidas, que Marques Abreu, o editor da revista *Ilustração Moderna*, irá colher o material para divulgar na sua revista.

Dionísio Pinheiro é tão-só mais um burguês, dos "*empenhados no governo da sua cidade, frequentadores da sua vida mundana, ativos participantes na sua vida cultural, estes colecionadores são produto do século XIX*"[2].

O objeto de arte – hoje museológico – pode ser transformado pela ação da humanidade e da natureza, que lhe conferirá novos atributos estéticos e de funcionalidade. São estas metamorfoses que se operam nas coleções de arte. Mutações do objeto. Um crucifixo manterá o valor de culto, no entanto, ganha o valor de exposição, permitindo o estudo entre a humanidade e a realidade.

Sendo assim, os objetos comunicam, tal como qualquer outro bem cultural ou natural, estabelecendo relações díspares por entre o público que os admira, os examina, os ama, os deseja, os cultiva, os ignora. O objeto é também facto social, memória. Imagem e reflexo. Pertença de um património alegórico, porque não tem valor intrínseco, porque não é apenas material.

O património, em Dionísio Pinheiro, é um conjunto vasto de bens tangíveis e intangíveis, herdados, preservados, conservados e expostos, fazendo jus à qualidade de vida, com função "rememorativa", como matriz de identidade, servindo de instrumento para o desenvolvimento e suporte social. Uma noção que assenta nas pessoas e no que uma dada geração considera dever ser deixado para o futuro. Como nos lembra Georges Duby, "*não é estático. Move-se com o próprio movimento de Deus. Toda a experiência espiritual se vive como um avanço, como um progresso, que a música e a liturgia ao mesmo tempo acompanham e guiam, e que a arquitetura, a escultura, a pintura, embora por natureza imóveis, têm também por missão traduzir. Na verdade, este movimento é duplo. Por um lado, é circular. Os ritmos cósmicos, os percursos dos astros, o caminhar do dia e das estações, todos os crescimentos biológicos se ordenam em ciclos, e estes retornos periódicos devem ser interpretados como um dos sinais da eternidade*".

A vida dos objetos implica a experiência ininterrupta do tempo cósmico, permitindo os seus movimentos circulares, evitando qualquer acidente suscetível de os perturbar; a comunidade alcança desde logo a eternidade, testemunho de memórias, contextos de humanidade e de divindade.

Coleção esta presente no Museu da Fundação, da qual saliento, pois se inscrevem no período Romântico, os seguintes núcleos:

O conjunto de mobiliário Boulle (1º, 2º e 3º períodos: Première; Regência; Revivalista/Império), exemplificativo das Artes Decorativas destinadas aos palacetes do Porto oitocentista; caso que se aplica aquando da aquisição da residência a familiares do conde de Vizela por Dionísio Pinheiro, com algum recheio como mobiliário Boulle original.

Os grupos de cerâmica: Paris-Velho, Limoges, Sèvres, Berlim, Meissen, Delft, Vista Alegre e porcelanas chinesas, estas últimas incontornáveis no colecionismo – conhecidas por porcelanas Companhia das Índias. Neste último caso, a coleção de Dionísio Pinheiro é fantástica no que se refere aos dois períodos essenciais: dinastias Ming e Quing, tendo desta última também alguns marfins (adornos femininos). O aprofundado conhecimento difundido por grandes catedráticos, em teses sobre esta área, aumentaram um gosto, já em si soberbo, e tão europeu, de há séculos, e trouxeram para os

[2] BEATA, Ricardo Manuel Mendes – Coleções e colecionadores de arte na revista Ilustração Moderna (1926-1932). *Ensaios e Práticas em Museologia*. Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 218-232)

museus atuais um manancial incrível de espécimes de porcelana artística, como também, apesar de em menor quantidade, de porcelana japonesa. No caso de Dionísio Pinheiro, estas peças não se limitavam ao decorativo, mas também ao uso social, nos jantares de convívio, como o serviço "Folha de Tabaco" (c. 1750), adquirido ao Estado Português num leilão, onde foi colocado para venda por António de Oliveira Salazar, após o seu uso no jantar em homenagem à Rainha Isabel II de Inglaterra no Palácio da Ajuda oferecido pelo Presidente da República, Craveiro Lopes. Era tão-só o serviço de jantar utilizado pelo casal Pinheiro, com o seu faqueiro em prata portuguesa adquirido entre o início do século XX e os anos 30, acompanhado pelo serviço de cristal português do início do século XX.

Deambulamos, assim, por entre esmaltados azuis "Ming", peças com heráldica, família verde, família rosa e decorações com cenas de exterior e místicas. De heráldica, saliento a travessa e o covilhete (c. 1743) com as armas do Frei José Maria Fonseca e Évora (1690-1752), Bispo do Porto.

Saliento também os esmaltes de Limoges de Pierre Bonnaud, Doublet, Mestre da Eneida e outros antigos esmaltadores que se incluem neste tão específico revivalismo que se prolongou no decorrer do Séc. XX, com artistas como Martins Lhano.

Importantes núcleos são os vidros e cristais de Bacarrat, Boémia, Veneza e portugueses, como da Real Fábrica da Vista Alegre e Real Fábrica da Coina.

Considerável coleção é a Gravuras Rembrandt (a partir de) – da Bibliothèque Royale de Paris e do Petit Palais, século XIX –, prova do revivalismo romântico francês, adquiridas pelo Conde do Ameal, que as trouxe nesse século e que, em 1921, se encontravam no espólio do Leilão do Ameal, Coimbra; expostas, em Lisboa/SNI/1948, na Grande Exposição de Gravura Antiga, organizada por Reis-Santos e vendidas entre 1956 e 1958 a Dionísio Pinheiro.

Na pinacoteca referenciamos as obras alegóricas de Vieira Portuense, considerado o percursor do Romantismo em Portugal; a pintura de retrato de Domingos Sequeira; *Tasso na Prisão*, óleo de Francisco José de Resende, muito apreciado por Flórido Vasconcelos; paisagem ultrarromântica de Cândido da Cunha, que percorreu a região de Águeda e a pintou num "*alor de saudade, o sentimento de precoce nostalgia experimentados, sob a ideia da morte mais ou menos próxima, por todos os espíritos que se deliciam perante a pulcritude das coisas*"[3]; a herança em António Nunes Júnior; e o Simbolismo em António Carneiro aos seus *Sonetos Póstumos*. Este artista, assim como os seus filhos Cláudio e Carlos, o primeiro, um grande músico e, o segundo, um artista plástico, eram amigos, como família, do casal Pinheiro e assíduos na sua casa do Porto. Sobre António Carneiro escreveu Júlio Brandão, também este grande amigo do casal: "*As suas teorias sobre Arte não eram arquitectadas para exibição fria e impressionante de palradores e enfatuados e sépticos. Eram um acto de fé. Não conheci ninguém menos dado a atitudes. A não ser com os íntimos, falava pouco – exactamente porque podia dizer muito. Em tudo foi modesto e amável esse excelso e doce criador de Beleza, esse grande panteísta. Pertencia aquele grupo de artistas para os quais e sagrado o mundo inteiro*"[4]; de Carlos Carneiro disse Manuel de Moura aquando da exposição no Salão Silva Porto, em 1931, "*O lápis de Carlos Carneiro vibra, frequentemente, na intenção e na acção, como um músculo que nenhuma perturbação mórbida*

[3] MONTEIRO, Campos, *in Ilustração Moderna*, nº 7, 1926.

[4] *Ilustração Moderna*, nº 42, 1930.

embarace no exercício da sua plena sensibilidade e força. Nas tintas de água, tem o artista em referência a afirmação de quanto vale neste género de pintura. Processos simples, dirigindo-se menos a consecução de efeitos tendenciosos do que ao fervor de trazer a superfície alguma parte do amago das cousas"[5]; a litografia aguarelada de Forrester e o *Castelo da Figueira-da-Foz,* refletindo um episódio da História de Portugal, assunto também trabalhado nestas coleções e discutido com estudiosos e especialistas em tertúlias tão frequentes no quotidiano citadino da época; José Malhoa, reconhecido como "O Pintor de Portugal", pintando paisagens, cenas de género ou de costumes e retratos, fundador do Grupo do Leão em 1880 – na nossa coleção os retratos por ele elaborados são de José Luciano de Castro e José Maria Alpoim, também estes figuras ímpares na História Social e Política na viragem do século; Carlos Reis; Falcão Trigoso, o poeta luxuriante do Algarve, mas que em 1929 apresenta no Salão Silva Porto os verdes das margens do Alva, pintura com as tonalidades beirãs e não o sol algarvio; Acácio Lino, pintor portuense, que se destacou na pintura naturalista e histórica, privou também com Dionísio Pinheiro, que adquiriu várias obras suas, de entre as quais destaco "*Chô! Passarada*", pintado e vendido no seu ateliê em Travanca, trabalho de inspiração bucólica de um mundo rural da sua infância, sinal de proximidade foi a oferta do quadro de estudo para esta obra, fazendo parte integrante da coleção de Dionísio Pinheiro, e outra obra é "Última Compra", representando um colecionador que admira a sua última aquisição, espelho de uma prática que vivencia: o colecionismo, o colecionador na sua íntima relação cultural e artística com o objeto; João Reis, "*O alvor languido, o clarão estonteante, o ar que refrigera e a lufada escaldante; as tonalidades embebidas de tons de alvorada e as manobras profundas alastrando em melancolias crepusculares, encontram na visão e no sentimento de João Reis um intérprete fiel e comovido*"[6]; Alfredo Moraes; António Victorino; Moura Gyrão; Alberto de Sousa, que se afirmou nas belas artes com a exposição de pintura na Escola Industrial Faria Guimarães, em 1930; Fausto Sampaio, pintor da Bairrada de uma corrente nacionalista que lhe granjeou o título de "Pintor do Império", pois que o retratou a óleo, em toda a sua extensão, *in loco*, todas as colónias ultramarinas numa corrente naturalista tão ao gosto nacional, mas saliento o retrato por ele executado de António Breda, figura aguedense de aristocrata linhagem, deixando prova de uma atitude na vida de responsabilidade comunitária, tendo sido um dos maiores amigos de Dionísio Pinheiro; o neofigurativo em Ricardo Navarro Poves, nos retratos a óleo e nas cenas urbanas espatuladas, espanhol mas que se apaixonou pelo Porto onde foi bastante apoiado por Dionísio Pinheiro, ficando na sua coleção bastantes obras suas – de diferentes técnicas – como "Cena urbana do Porto com chuva", óleo espatulado, ou os retratos a óleo do casal Pinheiro, pintados "ao vivo" na casa burguesa do Porto no início da década de 60 – o apoio de Dionísio levou-o a realizar, por encomenda, vários outros retratos de ilustres, como o de António Breda, para a Câmara Municipal de Águeda.

E, ainda, *Avelar Brotero*, esculpido por Soares dos Reis, incontornável nestas questões que apresento, coleção enriquecida pelos estudos do mesmo escultor portuense, de Teixeira Lopes e seus discípulos. Exemplo de permanência é ainda a *Sagrada Família* de Machado de Castro.

---

[5] *Ilustração Moderna*, nº 50, 1931.

[6] MOURA, Manuel de, *in* Ilustração Moderna, nº 50, 1931.

Incontornáveis são as coleções de ourivesaria e joalharia, tão ao gosto romântico e burguês da primeira metade do século XX: a prata quinhentista, à oitocentista, que acentuam mais uma vez a questão do revivalismo colecionista e do nacionalista. Salvas, faqueiros, peças religiosas ou de culto, caixas, gomis, bacias, lavandas, serviços e a excecional coleção de paliteiros do século XIX, de grande parte dos ourives do Porto e Lisboa desse século. Na joalharia encontram-se peças dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX, não para substituir estolas, rendas ou as tão agradáveis pérolas, mas na perspetiva de colecionador.

Referência última ao piano ERARD, da coleção da Fundação, romântico, de estilo Vitoriano (c. 1881), num ambiente intimista e revivalista por entre patrimónios tangíveis e intangíveis de Memória.

Casais Monteiro escreveu: "*Não há o que foi, o que é, o que será, / há o que desejo, / e existirá se a minha força o criar*".

Escolhi esta frase como posfácio a esta nossa reflexão, cujo eixo foi Dionísio Pinheiro, colecionador tardo-romântico, num quotidiano urbano portuense onde, de marçano, passa a grande empresário e burguês, colecionador nato, filantropo e *self made man* dos inícios do século XX.

A sua coleção exprime a sua intimidade nas relações mais próximas, sociais e laborais, por entre elites económicas, intelectuais e artísticas. Relações que espelham um tempo e uma responsabilidade, ou seja, um estar na vida.

De uma vida ficou uma Fundação cuja epígrafe poderá ser, de Saramago, "*Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir*".

UM "HERÓI ROMÂNTICO" NO PORTO OITOCENTISTA: CARLOS ALBERTO DE SABOIA

Jorge Martins Ribeiro[1]

"Piangete, o figli dell'Italia, che ne avete ben donde! Ospite dell'estrema Lusitania, agli avrà sempre il cuore e i pensieri con noi; non potrà giammai dimenticarsi del suo Piemonte che pur tanto lo amava e che tutto avrebbe per lui volontieri dato e sacrificato, come ancora darebbe pel regnante su Figlio."[2]

A figura de Carlos Alberto de Savoia-Carignano, rei da Sardenha (1831-1849) e pai do primeiro soberano de Itália, Vítor Emanuel I, está ligada ao imaginário do Porto romântico. De facto, após a derrota que sofreu na batalha de Novara, travada contra os austríacos, em 23 de março de 1849, abdicou do trono a favor do seu filho e herdeiro, vindo exilar-se no burgo portuense[3].

De acordo com Costa de Beauregard, autor da obra "*Les dernières années du roi Charles-Albert*", o soberano teria escolhido o Porto como lugar de residência dado ser uma cidade suficientemente afastada do Piemonte, de modo a ninguém ser levado a pensar que ele pretendia voltar a envolver-se em assuntos públicos. Na realidade, o rei teria pensado, em primeiro lugar, recolher-se à Terra Santa; porém, não se decidira por este destino para evitar que isto fosse interpretado como um ato de loucura religiosa. Igualmente descartara a hipótese de ir viver para Inglaterra, a fim de não aumentar o número de "proscritos" nesse país[4].

Carlos Alberto, viajando sob o nome de conde de Barge, mal instalado numa carruagem denominada *escargot*, pois não era apropriada para uma viagem tão longa, nem se adaptava à elevada estatura do Rei, atravessou Nice, então ainda parte do reino da Sardenha, e entrou em França. Percorreu o sul deste país e a região pirenaica, passando por Antibes, Beaucaire, Pézenas, Toulouse e Tarbes e,

---

[1] Professor Auxiliar; membro do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de História e de Estudos Políticos e Internacionais.

[2] *Biografia di Re Carlo Alberto dedicata al Re Vittorio Emanuelle II.* Firenze: Tipografia Eredi Botta, 1868, p. 33.

[3] VITORINO, Pedro – *O rei infortunado. Doença e morte de Carlos Alberto*. Porto: Separata do jornal *O Médico*, n.os 68, 69, e 70, 1943, p. 3.

[4] "*Mais pour écrire ainsi, il fallait savoir où allait le Roi.*
Santa Rosa n'osait questionner. Charles Albert eut pitié de son embarras.
Mon premier projet, dit-il, avait été d'aller en Terre sainte. Mais on n'aurait pas manqué de dire que je finissais mon règne para…". "*Ici, il s'arrêta. Santa Rosa crut comprendre que le Roi sous-entendait: «para un acte de folie religieuse*".
"*J'avais pensé à l'Angleterre*", *continua Charles-Albert.* "*Mais j'y ai renoncé pour ne pas y grossir le nombre de proscrits. J'ai enfin résolu d'aller m'établir à Oporto. Cette Ville est assez éloignée du Piémont pour que jamais personne puisse croire que je veuille encore me mêler des affaires publiques …*". Cf. BEAUREGARD, Costa de – *Les dernières années du roi Charles-Albert*. Paris: Librairie Plon, 1890, pp. 506-507.

depois de atravessar Bayonne, entrou em Espanha. De San Sebastian, seguiu para Tolosa (Guipúzcoa), cidade onde, a 3 de novembro de 1849, redigiu o *Ato de Abdicação*; depois, continuou a sua jornada em direção à Corunha, de onde seguiu para Santiago de Compostela e Vigo, e chegou à fronteira da Galiza, pisando, pela primeira vez, território português em Valença. Dessa praça, já muito cansado da viagem, desceu o rio Minho de barco, ladeou Caminha e continuou por mar até Viana. Daí, prosseguiu por terra para o Porto, onde chegou ao meio dia de 19 de abril de 1849, sendo recebido com mostras de grande entusiasmo popular. Alojou-se na estalagem de António Bernardo Peixe, considerada a melhor da cidade, na então praça dos Ferradores. O edifício da referida hospedaria é o atual palacete dos viscondes de Balsemão e a praça dos Ferradores, por decisão da Câmara Municipal e após a autorização do Governador Civil do Porto, datada de 21 de fevereiro de 1852, ostenta até aos nossos dias a designação de praça de Carlos Alberto[5].

[5] "*XVIII*
Atto di conferma d'abdicazione verbale del Re Carlo Alberto
3 d'aprile 1849.
(Testo originale)
En la casa Fonda de Pedro Sistiaga, sita en la calle del Correo de esta villa de Tolosa, a tres de abril de mil ochociento cuaranta y nuebe, ante mi Juan Fermin de Furumdarena, escribauo publico de S.M., notario de reynos y secretario del ayuntamiento de esta capital, en presencia del Marques Carlos Ferrero de la Marmora, príncipe Macerano, primero ayudante de campo de S.M. el rey de Cerdeña, y del Conde Guztabo Ponza de san Martino intendente general: Personalmente constituido Carlos Alberto de Savoya, rey abdicatario de Cerdeña, declara querer confirmar y ratificar de su propia y libre voluntad el acto verval hecho por el mismo en Novara la noche del veinte y tres de mayo ultimo, en virtud del cual abdicò la corona del reyno de Cerdeña y de todos los dominios que de el dependen en fabor de su hijo primogenito Victor Manuel de Savoya. In fin de que esta declaracion tenga la autenticidad que sea necesaria, y surta los efectos a que se dirige, firma de so puño juntamente con los individuos precitados, y en presencia de los señores D. Antonio Vicente de Parga gefe superior político de esta provincia de Guipuzcoa, y D. Xavier de Barcuiztegui, diputado general de la misma; y en fé de todo, y de que se me ha asegurado por los dos últimos la identidad de los tres primeros, lo hice yo el scribano en union con los dichos señores – C. Alberto – Carlo Ferrero della Marmora – Gustavo Ponza di S. Martino – Antonio Vicente de Parga – Xavier de Barcuiztegui – ante mi Juan Fermin de Furumdarena.
Yo Juan Fermin de Furumdarena escribano publico de S.M. notario de reynos y secretario del ayuntamiento de esta capital de Guipuzcoa, presente fui al otorgamiento del acto original que queda protocolizada en el registro corriente de escrituras y numeria que regenta mi hijo José Maria escribano asi bien de S.M. y numeral de esta villa de Tolosa, y con la remisión necesaria de ello y de que esta primera copia corresponde buen y fielmente con la original, signo y firmo en este papel común por no usarse del sellado en esta provincia. Juan Fermin de Furumdarena". Vd. CIBRARIO, Luigi – *Ricordi d'una missione in Portogallo al re Carlo Alberto*. Torino: Stamperia Reale, 1850, pp. 246-253, 447-348; BEAUREGARD, Costa de – *Op. cit.*, pp. 512-517; CABRAL, Luís – *O Palacete dos viscondes de Balsemão*. Porto: Câmara Municipal do Porto; Direção Municipal de Cultura e Turismo, 2000, pp. 14, 29.

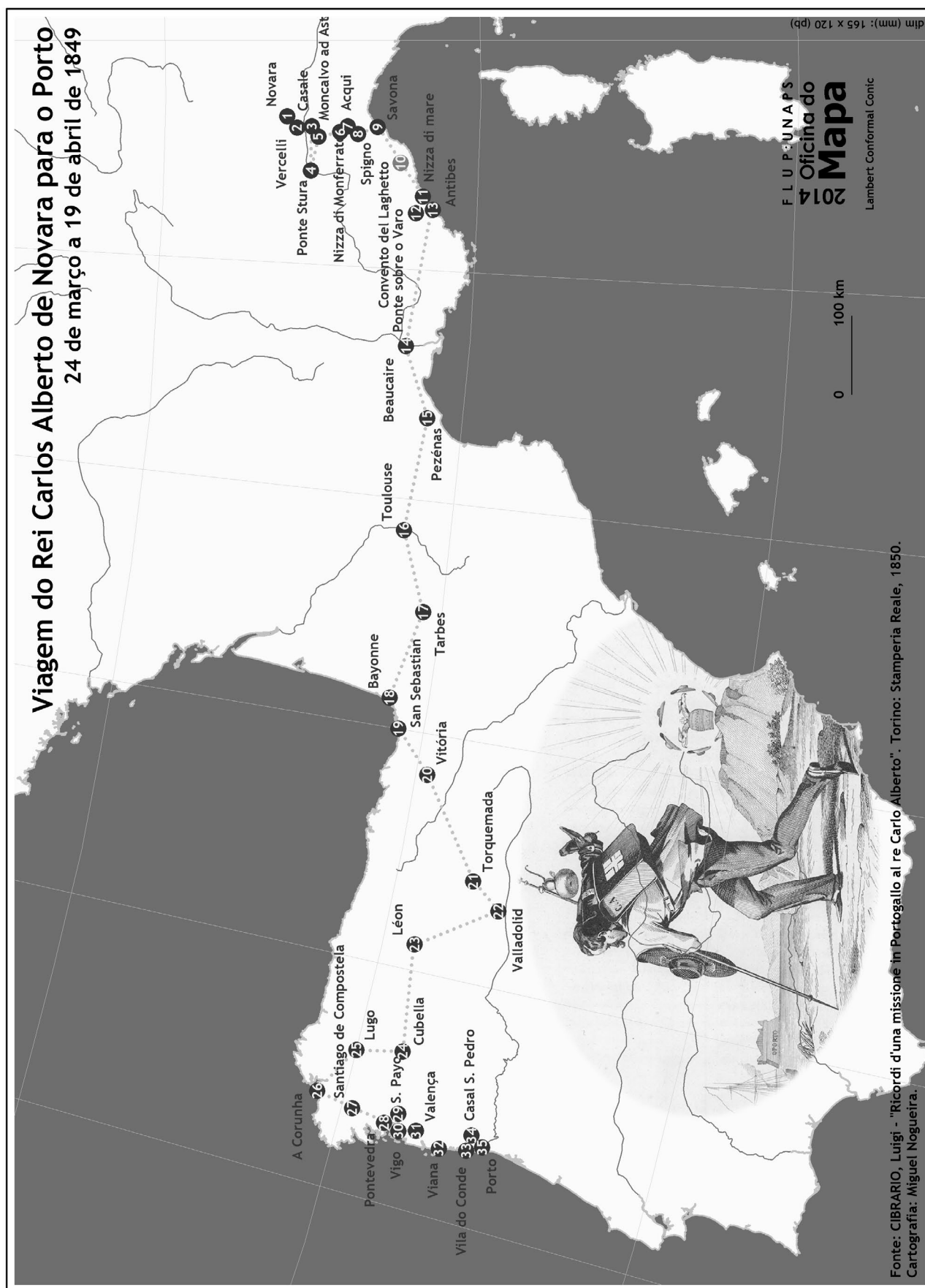



Fig. 1 – Viagem do Rei Carlos Alberto de Novara para o Porto. 24 de Março a 19 de Abril de 1849.

Apesar da existência de uma memória em mármore, num aposento do 1º andar do referido palacete, e que teria sido o quarto onde o monarca dormiu, este apenas aí permaneceu nove dias. Alojou-se, depois, numa pequena casa, pertença de um inglês, situada na então rua do Triunfo, a qual, antes de 1838, tivera o topónimo de rua dos Quartéis e é atualmente a rua D. Manuel II, ao lado do Palácio dos Carrancas, onde hoje está instalado o Museu Nacional Soares dos Reis. Nesta casa, composta por três pequenos compartimentos e um jardim diminuto, habitou duas semanas, indo, a 14 de maio de 1849, viver para o palacete de António Ferreira Pinto Basto. Este edifício data do século XVIII, sendo mais asseado que belo, segundo o Senador Luigi Cibrario, o qual, como veremos mais à frente, foi encarregado pelo Parlamento da Sardenha de trazer uma mensagem ao rei. Situava-se no fundo de um jardim que o referido autor qualifica de muito aprazível e com uma excelente vista sobre o rio e o mar. Atualmente, denomina-se quinta da Macieirinha e aí está instalado o Museu Romântico.

Enquanto viveu na hospedaria do Peixe e na rua do Triunfo, ou dos Quartéis, o ex-soberano saiu várias vezes, quer para visitar as principais autoridades da cidade, quer para assistir à missa ou simplesmente para passear. Sem quaisquer bens, o rei comprou dois talheres de prata e a mobília da casa que alugara ao súbdito inglês, bem como um serviço de mesa e de cozinha, dado este estar de regresso à Grã-Bretanha[6]. Esta penúria não vai ser de longa duração, pois, como demonstra Manuel Engrácia Antunes, Carlos Alberto vai receber de Turim uma série de objetos essenciais ao dia a dia e a um trem de vida digno de um monarca, mesmo exilado, desde objetos pessoais e de casa a pratarias. Além disto, parece ter adquirido no Porto muitos outros artigos, nomeadamente mobiliário[7]. Aliás, o ex-monarca tinha consigo os objetos religiosos que lhe eram mais queridos, tendo-os inclusivamente mostrado ao Padre António Peixoto Salgado, seu confessor, e que eram, segundo descrição de Pedro Vitorino: "*um primoroso quadro de Nossa Senhora, de 'marfim e bello colorido encaixilhado em prata, de gosto gothico, de hum celebre Vacca (sic), auctor insigne em pintura'; o relicário de peito, ovalar, com S. Francisco de Assis, fina miniatura em marfim, onde se incluía um outro pequeno, 'com quatro Bemaventurados de Sua Ill.ᵉ Casa de Saboia', obra de delicada pintura, tudo de prata com um cordão roxo de suspensão; um cofre de ébano ornamentado a prata, com fôrro de veludo roxo, onde se encerrava um 'Precioso Crucifixo de Marfim em cruz de hebano, tendo em volta várias relíquias de santos, em pequenos medalhões de prata, tudo engastado na dita caixa'; o seu sinete real; um tinteiro de prata...*"[8].

Por outro lado, o soberano não esteve sozinho, pois, logo que souberam da chegada do rei ao burgo portuense, acorreram ao seu encontro, de Lisboa, onde se encontravam, o antigo cônsul do Reino da Sardenha em Portugal, o cavaleiro Gerolamo Bobone, e o Dr. Roberto Moro, que exercia então as

[6] Luigi Cibrario (1802-1870) foi um historiador e político italiano que se tornou Senador do Reino do Piemonte-Sardenha em 1848 e era muito próximo do rei Carlos Alberto. Cf. Luigi Cibràrio, *in Treccani.it. L'Enciclopedia Italiana.* Disponível *in* http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/luigi-cibrario (2014.11.12; 2h05m); CIBRARIO – *Op. cit*., p. 254.

[7] ANTUNES, Manuel Engrácia – Elementos para o estudo da estadia no Porto de Carlos Alberto, rei da Sardenha. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2003, I série, vol. 2, pp. 545-573.

[8] Pedro Vitorino, em nota de rodapé, desvenda a identidade do pintor denominado de Vacca, escrevendo que "*Perino del Vaga, 'eccelentissimo pittori e molto ingegnoso', morto em 1547 (Vasari)*". Cf. VITORINO, Pedro – *Op. cit*., pp. 6-7.

funções consulares. Além disto, diretamente de Turim chegou Edoardo de Launay, filho do presidente do Conselho de Ministros, e Encarregado de Negócios, junto da Corte de Lisboa[9].

Poucos dias após a batalha de Novara, as duas câmaras do Parlamento da Sardenha decidiram enviar uma mensagem a Carlos Alberto, a qual, como referimos, lhe seria entregue por uma deputação de que faziam parte três elementos do Senado. No entanto, como um dos escolhidos, devido a problemas de carácter doméstico, não pudesse ausentar-se, apenas Giacinto di Collegno e Luigi Cibrario viajaram para o Porto, a fim de saudar o seu antigo soberano. A viagem destes dois senadores também não foi isenta de percalços e atrasos. De facto, de Turim dirigiram-se para Marselha, onde a 15 de abril embarcaram no vapor espanhol *Barcino* com destino a Barcelona; contudo, nesta cidade foram obrigados a ficar em observação três dias, mesmo sendo procedentes de um local onde não existia nenhuma epidemia de cólera. Este imprevisto fê-los perder o navio para o burgo portuense, pelo que, não querendo esperar dez dias pelo seguinte, decidiram continuar a jornada por terra, tendo chegado ao destino a 29 de maio. Juntamente com os dois emissários viajaram a esposa de Giacinto di Collegno e o sobrinho desta[10].

A delegação lombarda chegou à cidade às 6h00m da tarde do dia 29 de maio e alojou-se na referida estalagem do Peixe, que albergara o rei Carlos Alberto umas semanas antes.

A propósito desta viagem, o Senador Luigi Cibrario publicou um livro de Memórias intitulado "*Ricordi d'una missione in Portogallo al Re Carlo Alberto*", dado à estampa em Turim, em 1850, no qual tece várias observações sobre a história, a economia e a geografia de Portugal, bem como sobre o burgo portuense. O Senador, no relato que faz sobre o Porto, mostrava grande simpatia e muito interesse pela cidade, por esta ter sido escolhida pelo seu amado rei como local de residência[11].

Ao mesmo tempo, o Parlamento também encarregou sete deputados de integrarem a delegação que devia entregar a mensagem ao rei. Desses, três não puderam viajar, enquanto os outros quatro, passando por Bayonne, Madrid e Cádis, desembarcaram em Lisboa, de onde, uns por terra e outros por mar, chegaram ao Porto. Desta delegação fazia parte o advogado Urbano Rattazzi, antigo ministro do reino da Sardenha, tendo, entre outras, ocupado a pasta da Justiça de dezembro de 1848 a fevereiro de 1849 e a do Interior até à derrota de Novara, altura em que se demitiu do governo.

Urbano Rattazzi foi também o segundo marido da escritora e aristocrata francesa Maria Letizia Rattazzi[12]. Esta visitou pela primeira vez Portugal em 1876 e voltou em 1879, ou seja, cerca de 30 anos após a morte de Carlos Alberto. De acordo com esta autora, a casa onde o ex-soberano habitara ficava perto do Palácio de Cristal, concluído em 1865 e "*na época em que o desgraçado rei a habitava, a villa estava longe de apresentar o aspecto confortável que tem hoje*". De qualquer modo, o monarca pagava uma soma muito pequena pelo seu aluguer. E, num acesso de tristeza, Maria Letizia Rattazzi afirma que "*a casa tem uma fisionomia triste que desperta a meditação e o recolhimento. Percebe-se perfeitamente que o rei moribundo a escolhesse instintivamente como um breve repouso antes de partir para a grande viagem de que não se volta*". Além disto, acrescenta que "*a alcova real é pequena, o sol*

---

[9] IDEM, *Ibidem*, p. 14.

[10] A esposa do cavaleiro di Collegno chamava-se Margarita Trotti Bentivoglio e o sobrinho desta era o marquês Ludovico Trotti Bentivoglio. Cf. CIBRARIO, Luigi – *Op. cit.*, pp. 4-6.

[11] CIBRARIO, Luigi – *Op. cit.*, pp. 263, 265.

[12] IDEM, *Ibidem*; RATAZZI, Maria – *Portugal de Relance*. Lisboa: Edições Antígona, 1997, p. 7.

inunda-a até ao momento em que desaparece no horizonte. Uma placa de mármore, fixada na parede, indica a data e a hora da morte do grande vencido. Sic transit!...". E, curiosamente, depois de descrever um cedro deformado por um raio que o atingira recentemente e de ter melancolicamente escrito que "*os seus ramos despojados e mutilados deveriam pender sobre o mármore de um túmulo. Ele é o digno guarda dessa casa e merecia ter insculpido no tronco devastado o epitáfio do rei morto a dois passos*", conclui a descrição da casa dizendo que "*havia trinta anos que meu marido batera a essa mesma porta e viera receber as derradeiras confidências de Carlos Alberto*"[13].

Na realidade, a resposta do rei à mensagem que lhe fora dirigida pelo Parlamento foi registada por Urbano Rattazi, que depois a leu ao soberano para ser aprovada por este antes de ser publicada. Por outro lado, para mostrar a humildade do ex-soberano menciona ter este recusado que lhe fosse erigido um monumento, por achar muito caro e ir onerar em demasia o erário público da Sardenha.

O já mencionado Luigi Cibrario também refere que o rei Carlos Alberto residia numa das quintas localizadas na parte sudoeste da cidade. Situava-se perto da Torre da Marca e junto de um bosque de castanheiros vizinho de um outro de camélias, lugar de onde se via todo o curso do rio até à foz e se avistavam os pinheirais dos planaltos arenosos da Beira. Descreve a casa com pormenor, relatando que esta tinha dois andares, cerca de vinte divisões não muito grandes, decentemente mobiladas, mas sem luxo.

Na quinta da Macieirinha, o ex-soberano levava uma vida regrada. Levantava-se às sete horas, jantava às cinco e uma ou duas horas depois, deitava-se. Passava os dias a ler jornais franceses, livros de guerra, de ciência, de história e de viagens, bem como livros de caráter devoto. Aliás, parece que se entretinha bastante a ler, recebendo com agrado livros de viagens e de história, enviados por intermédio do Dr. Francisco de Assis e Sousa Vaz. Dado o seu estado de saúde, as receções eram-lhe penosas, por causa da etiqueta a que tinha de se submeter. Assim, tinha muito poucas visitas, com exceção dos já referidos Gerolamo Bobone e Roberto Moro, bem como alguns dignitários portugueses, entre os quais se contavam os governadores civil e militar do Porto, o bispo e, duas vezes por semana, o Padre António Peixoto Salgado, da Companhia do Oratório, seu capelão e confessor. Igualmente recebeu um oficial húngaro chamado Kiss, agente de Lajos Kossuth[14].

Segundo Luigi Cibrario, Carlos Alberto nunca gozara de boa saúde, envelhecera prematuramente. As duas guerras em que se vira envolvido, a impossibilidade de conseguir realizar a unidade italiana, bem como a derrota de Novara, e a viagem para o Porto haviam-no debilitado ainda mais. De facto, de acordo com Pedro Vitorino, no artigo intitulado "*O Rei infortunado. Doença e Morte de Carlos Alberto*", quando passou por Esposende, quem viu o ex-monarca achou que aparentava ter mais de 60 anos, embora fosse "*bastante alto, magro, trigueiro, rôsto macilento e insinuante, olhos vivos e penetrantes*". No entanto, revelava-se "*muito ágil no andar e montar a cavalo*". Assim, quando o Senador e o cavaleiro di Colegno se encontraram no burgo portuense, o ex-soberano sofria de tosse convulsiva, irregular,

---

[13] RATAZZI, Maria – *Op. cit.*, pp. 9, 428-430.

[14] Lajos Kossuth nasceu em 1802 e faleceu em 1894. Foi um político e patriota húngaro que chefiou a revolta de 1848-1849 contra a Áustria. Cf. MACARTNEY, Carlile Aylmer – Lajos Kossuth. *In Encyclopaedia Britannica.* Disponível *in* http://www.britannica.com/EBchecked/topic/322773/Lajos-Kossuth/3978/Exile (2014.11.12; 2h); CIBRARIO, Luigi – *Op. cit.*, pp. 6-7, 260,264-265; VITORINO, Pedro – *Op. cit.*, p. 10.

e de uma infeção brônquica. Para o tratar, foi escolhido o Dr. Francisco de Assis e Souza Vaz, que se mostrou preocupado com o estado do doente. Como o rei não melhorasse e tivesse falta de apetite, foi chamado um outro médico, o Dr. Fortunato Martins da Cruz, para conjuntamente observarem o rei, tendo o primeiro diagnosticado bronquite e disenteria, que poderiam ter como consequências uma perfuração do intestino.

Ao saber-se, em Lisboa, do estado de saúde de Carlos Alberto, deslocaram-se, a visitá-lo, utilizando a via marítima, D. Manuel de Portugal, camarista da rainha D. Maria II, o barão Sarmento, ajudante de campo do rei, e o Dr. Kessler, médico de D. Fernando. Estes vinham, em nome da Corte Portuguesa, propor ao ex-soberano sardo, a possibilidade de residir em Lisboa naquele que Luigi Cibrario chama de *Palácio dos Bichos*, perto da capital, na realidade o atual *Palácio de Belém*, sede da Presidência da República, oferta que foi prontamente recusada. O estado do antigo monarca continuava a deteriorar-se, tendo o Dr. Kessler diagnosticado uma tuberculose em último grau.

Luigi Cibrario, ao mesmo tempo que vai descrevendo o declínio físico de Carlos Alberto, não deixa de mencionar o modo sereno e tranquilo como o rei vivia a sua doença, com resignação, sem se queixar, e que apenas admitia sofrer muito quando era questionado, acrescentando, contudo, ser necessário ter paciência. Além disto, passava os dias e as noites a rezar na sua capela privativa[15]. Os médicos diziam que se mantinha em pé por milagre e os que o rodeavam eram de opinião que o monarca devia ter em mente as palavras de um dos "césares" romanos, segundo o qual "*um imperador devia morrer de pé*"[16]. Além disto, prezava pouco a vida, pois parecia estar sempre pronto a comparecer perante o tribunal do "Juiz Eterno" e pensar na morte não o atormentava muito.

Esta agonia era seguida de perto pela população e pelas autoridades portuenses, nomeadamente os governadores civis e militares, que todos os dias iam saber notícias da saúde do rei.

O assunto de que mais falava nas conversas mantidas com Luigi Cibrario era, como não podia deixar de ser, a Itália, repetindo que a sua força e futuro residiam na monarquia de Saboia, e desejava que todos quantos tinham arruinado tão alta empresa e criavam obstáculos a Vítor Emanuel compreendessem o seu erro. E, quando o Senador disse não entender a razão pela qual, depois do ato magnânimo da abdicação, que tinha apagado qualquer erro cometido na juventude, impedindo, deste modo, que o culpassem traiçoeiramente pela derrota do exército, o ex-soberano afirmara "*ha ragione, ha ragione. Non rammenta come sono stato trattato, non dal popolo, ma da quella setta a Milano?*", o rei, contudo, sabia quais as condições em que se encontrava a Itália e temia pelo futuro da construção de uma pátria comum.

Carlos Alberto mostrava afeto pelos portugueses, apreciava a hospitalidade que lhe era concedida, bem como o seu valor, e estava bem informado acerca do estado das finanças e do governo de Portugal. Ao mesmo tempo, desejava que os ânimos se tranquilizassem, de modo às novas instituições adqui-

---

[15] CIBRARIO, Luigi – *Op. cit.*, pp. 271-275; VITORINO, Pedro – *Op. cit.*, p. 6.

[16] Na realidade, Luigi Cibrario escreve o seguinte: "*I medici dicevano ch'ei si reggeva in piedi per prodigio: e molte volte giudicammo ch'ei rammentasse le parole d'uno dei Cesari romani:* oportel imperatorem santem mori." Esta citação foi retirada da *Vida dos Doze Césares de Suetónio*, de uma passagem em que o imperador Vespasiano, antes de falecer de uma inflamação intestinal, teria dito que um imperador devia morrer de pé: "*imperatorem ait stantem mori oportere*". CIBRARIO, Luigi – *Op. cit.*, p. 275; Jaime B. – *Latin Discussion. In* http://latindiscussion.com/forum/latin/imperatorem-s-tantem-mori-oportet.11848/ (2014.11.12; 2 h).

rirem estabilidade e pouco a pouco melhorarem as condições morais e materiais do país. Aliás, em conversas com os seus médicos falava dos costumes portugueses e da "índole pacífica do povo". Por vezes, como homem de cultura que era, mandava Luigi Cibrario à Real Biblioteca Pública da cidade, hoje Biblioteca Pública Municipal do Porto, a fim de lhe referenciar os livros e os manuscritos mais "curiosos" que continha, especialmente se fossem códices ornamentados com miniaturas, de que era grande apreciador.

O seu amor pela cultura manifesta-se numa carta enviada a 16 de maio de 1848 ao conde de Castagnetto, na qual reafirmava a intenção de doar ao Estado Sardo a pinacoteca, a biblioteca, as medalhas e o arsenal.

Longe da pátria, o monarca preocupava-se com o bem-estar da sua família, tendo ficado extremamente preocupado quando soube, da entrada no Douro, do navio sardo *Monzambano*, pois, devido a notícias veiculadas por jornais franceses sobre a saúde do seu filho, o rei Vítor-Emanuel, temia que a embarcação trouxesse más novas. Na realidade, a bordo viajava um parente de Carlos Alberto, o Príncipe de Carignano, Eugenio Emanuele di Savoia-Villafranca, "*que veio trazer ao rei 'algumas consolações de família'*", mas que se demorou pouco tempo na cidade. Este, de facto, fez uma visita ao ex-soberano, de noite, e quando este já se encontrava deitado.

O Príncipe vinha acompanhado pelo médico Professor Riberi, o qual trouxe ao ex-monarca, de acordo com Luigi Cibrario, um conforto físico e um consolo moral. Ao mesmo tempo chegaram ao Porto o camareiro Bertolino e o cavaleiro Giovanni Michele Canna, o qual tinha acompanhado Carlos Alberto nas duas campanhas militares em que este tinha participado.

Deste modo, ao verificar que nada faltava ao soberano e este tencionar continuar a viver como uma pessoa comum, e tendo tido notícia da próxima abertura do Parlamento Sardo, Luigi Cibrario resolveu regressar a Itália. Assim, apanhou o vapor *Vesúvio* para Lisboa, onde aproveitou para agradecer a D. Maria II uma mercê que esta lhe havia concedido e as atenções tidas para com Carlos Alberto. A rainha disse, ainda, que se o soberano tivesse escolhido residir em Lisboa, teria um tratamento mais digno da sua condição do que no Porto e, ao mesmo tempo, aproveitou a oportunidade para saber notícias da Itália e do estado das relações entre a Sardenha e a Áustria.

Em Lisboa, o senador e os seus companheiros embarcaram num navio inglês, fizeram escala, primeiro, em Gibraltar, onde estiveram de quarentena, depois em Algeciras, e aportaram a Cádis, onde, por acaso, se encontraram com o *Monzambano,* que levava a bordo o Príncipe de Carignano. Enquanto os restantes viajantes ficavam a repousar à espera de transporte, Luigi Cibrario pediu autorização ao Príncipe para seguir viagem com ele para Génova, onde afirma ter chegado às três horas e trinta minutos da tarde de sábado, 28 de julho de 1849, a hora e o dia exatos da morte de Carlos Alberto[17]. Na realidade, devido à doença que o minava desde há muito, e depois de alguns dias de lenta agonia, o rei, com 50 anos de idade, mas prematuramente envelhecido, acabou por falecer de "*uma desenteria chronica com bronquitis lenta, a qual terminou por uma apoplexia*. A sua morte, de acordo com testemunhas oculares, foi calma e serena, como calma e serena estaria a sua consciência. De facto, uma testemunha ocular, o encarregado de negócios da Sardenha, Edoardo de Launay, afirma que o soberano morreu com a serenidade, bem como com a resignação de um herói e

[17] CIBRARIO, Luigi – *Op. cit.*, pp. 275-287; VITORINO, Pedro – *Op. cit.*, pp. 11-12.

com as esperanças de um cristão, no meio do choro e da consternação dos presentes, no momento do passamento. A propósito, Luigi Cibrario não pode deixar de escrever: "*Così il Grande Italiano spirò*"[18].

O cadáver do ex-soberano foi velado na casa e na cama onde faleceu, tendo aí acorrido as autoridades eclesiásticas, civis e militares portuenses, bem como os cônsules estrangeiros. Enquanto o bispo e demais clérigos rezavam pela alma do defunto, os sinos da cidade tocavam e os espetáculos foram cancelados. Além disto, de quarto em quarto de hora, um tiro de canhão lembrava aos habitantes, de acordo com Cibrario, a perda não apenas de um grande príncipe, mas também de um hóspede ilustre.

A propósito destas manifestações de pesar, o Senador, numa alusão às lutas liberais, lembra que o Porto foi a primeira cidade que desfraldou nas margens do rio Douro o estandarte da liberdade. Assim, não admira que o povo tivesse compreendido Carlos Alberto, tendo-o honrado em vida e chorado depois de morto. De facto, após ter sido embalsamado a 31 de julho de 1849, por uma equipa de lentes da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, chefiada pelo Professor de Anatomia o Doutor Manuel Maria da Costa Leite, foi vestido e colocado em câmara ardente, tendo a população sido admitida a prestar as últimas homenagens ao defunto. Esta mostrou muita emoção, pois, de acordo com Luigi Cibrario, "*l'aria compassionevole e mesta di tutti i visitante, le copiose lagrime di molte fra esse, ben dimostravano quali simpatie CARLO ALBERTO avesse destato in que'teneri cuori*". Enquanto isto, e de acordo com os costumes da época, o abade de Massarelos, juntamente com os párocos "*da Sé, da Vitória e de S. Nicolau, com a assistência de António Ferreira Pinto de Basto Júnior*", distribuíam esmolas aos pobres, sendo umas dadas à porta da quinta, enquanto outras eram levadas às casas dos mais envergonhados. De acordo com Pedro Vitorino, teriam sido entregues, à entrada da propriedade, onde jazia o corpo do rei exilado, óbolos no valor de 360 mil réis, "*em moedas de prata de nove e de seis vinténs*".

No fim do dia 1 de agosto, depois de se completar o embalsamento do corpo, este foi trasladado com grande pompa e circunstância, através das ruas da cidade, para a capela de S. Vicente da Sé do Porto, onde esteve depositado até ao dia 19 de setembro. Nesse dia, depois de uma cerimónia religiosa na presença de vários dignitários portugueses e italianos, entre os quais se encontrava o Príncipe de Carignano, o féretro, escoltado por tropas lusas e acompanhado por muito povo miúdo, autoridades e oficiais da marinha sarda, atravessou as ruas de Vila Chã, do Loureiro, o largo das Freiras Bentas, bem como as ruas das Flores, de S. Domingos e de S. João, chegando à praça da Ribeira, onde embarcou no vapor *Mozambano*. E, mais uma vez, cedamos a palavra a Luigi Cibrario, o qual descreve e interpreta, deste modo, o sentimento do povo portuense, bem como as últimas homenagens para com o régio defunto:

> "*I balconi e le finestre delle vie, per cui passava la funebre pompa, erano coperti di drappi neri di seta e di lana. Nè vi si vedea signora che non fosse vestita a lutto. E a tali dimostrazioni era conforme la mestizia che si leggeva negli occhi e nella fronte di tutti. O popolo pietoso e cortese, che comprendi i grandi pensieri, e t'intenerisci sugli infortunii Italiani, Dio ti renda merito degli omaggi che recasti alle virtù di CARLO ALBERTO; Dio ti conceda di goder a lungo vera libertà e vera pace!....*

[18] "*Une demi-heure plus tard (à trois heures et demie) Sa Majesté le Roi CHARLES ALBERT a rendu le dernier soupir, à l'âge de cinquante ans, neuf mois, vingt-sept jours, avec le calme et la résignation d'un héros, et avec les saintes espérances d'un chrétien, au milieu des pleurs et de la consternation des personnes présentes*". CIBRARIO, Luigi – *Op. cit.*, pp. 265, 285-286; 354; VITORINO, Pedro – *Op. cit.*, pp. 6, 16.

Mentre il convoglio lentamente avanzava, una batteria di terra diè saluto di 21 colpi di cannone. Il Monzambano, il Goito, il vapor da guerra portoghese D. Luis traevano ugualmente. Tutte le navi ancorate nel Douro aveano le verghe incrocchiate, le bandiere a mezz'asta, i marinari sulle verghe col capo scoperto".

Após as últimas orações, com a urna já a bordo, e depois do segundo regimento de infantaria ter anunciado o fim das cerimónias fúnebres, com três disparos, o navio *Mozambano* rumou a Cádis, levando o corpo do rei de regresso à pátria[19].

Vítor Emanuel II, filho do defunto, como forma de agradecimento por tudo quanto Portugal havia feito pelo seu pai, enviou uma condecoração ao rei D. Fernando e agradeceu a D. Maria II. Por seu lado, muitas outras autoridades civis, militares e religiosas, bem como os médicos que assistiram ao rei, também foram condecorados. Além disto, o rei da Sardenha não se esqueceu do povo do Porto, tendo encarregado o Príncipe de Carignano de entregar ao presidente da Câmara, António Vieira de Magalhães, barão de Alpendurada, uma carta em francês, na qual o monarca exprimia à cidade todo o seu reconhecimento pelo acolhimento dado ao pai, no pouco tempo em que viveu no burgo portuense[20].

---

[19] CIBRARIO, Luigi – *Op. cit*., pp. 296-297, 304, 353-355; VITORINO, Pedro – *Op. cit*., p. 21; SANTOS, Cândido dos – *História da Universidade do Porto*. Porto: Universidade do Porto, 2011, p. 88.

[20] "*Porto le 17 septembre 1849*
Monsieur le Président,
Les habitans de cette ville ont donné au monde de nobles exemples de valeur, de dévouement et d'héroisme, de ces mêmes vertus dont feu le ROI CHARLES ALBERT a été la personification durant un règne fécond en événements glorieux.
Fidèles à eux-mêmes, ils devaient être des justes appréciateurs du véritable mérite.
Aussi faisant une respectueuse violence à l'incognito du Comte de Barge, ils se joignirent spontanément aux autorités pour le recevoir dans leurs murs avec tous les hommes royaux, avec les démonstrations de la plus vraie sympathie. Dans cette retraite volontaire pendant sa maladie, on continua à l'entourer de nombreuses preuves du respect et de l'affection inspirés par ses qualités éminentes, par son caractère élevé; vingt-quatre heures avant son décès, S.M. disait encore combien Elle était touché des marques d'attention et d'intérêt de ce peuple si hospitalier.
La douloureuse nouvelle de sa mort a répandu une consternation générale, et l'attitude de toutes les classes lors des cérémonies funèbres du 31 juillet et du 1.er août comme aujourd'hui, est un indice certain de la sincérité de leurs regrets.
De son coté la Chambre municipale, qui représente dignement cette ville, a mis le comble à ses procédés de courtoisie par une lettre de condoléance adressée au Roi, mon auguste souverain, dont le cœur filial a été si cruellement éprouvée en suite de cette perte irréparable.
S.M. le ROI VICTOR-EMMANUEL m'a chargé d'exprimer publiquement sa reconnaissance la plus vraie et la plus sentie pour tant de témoignages de haut intérêt pour son bien aimé Père.
Veuillez, monsieur le Président, être l'interprète de ce sentiment auprès de la population d'Oporto.
Voulant en outre donner à la chambre municipale une marque de son estime et de sa bienveillance dans la personne de son Président, S. M. a daigné, monsieur le Baron, vous nommer commandeur de son ordre religieux et militaire des Saints Maurice et Lazare, dont les enseignes sont ci-jointes.
Des mots ne peuvent rendre tout ce que j'ai éprouvé en présence de l'immense concours de peuple qui se pressait aujourd'hui autour du cercueil de l'illustre défunt pour lui apporter le tribut de ses regrets, la promesse de la fidélité du souvenir. En disant un suprême adieu à la précieuse dépouille mortelle de S.M. le ROI CHARLES ALBERT, la ville d'Oporto aura trouvé quelque consolation dans la douce pensée qu'il lui reste l'amour et la reconnaissance éternelle de la maison royale de Savoie, et de toute une nation qui vénérera à jamais la mémoire de ce Roi magnanime.
Je vous offre, monsieur le Président, l'assurance de ma haute considération. EUGÉNE DE SAVOIE". Cf. CIBRARIO, Luigi – *Op. cit*., pp. 298-299.

Os restos mortais de Carlos Alberto chegaram a Génova a 4 de outubro, sendo sepultado na *Basílica de Superga*, em Turim, a 14 de outubro de 1849[21].

Desta forma, a figura do rei Carlos Alberto do Piemonte-Sardenha e pai do primeiro monarca da Itália unificada, Vítor Emanuel I, uma velha pretensão dos italianos, entre os quais, entre outros, se conta o próprio Nicolau Maquiavel, ficou indelevelmente marcada na memória e no imaginário da cidade do Porto.

Na realidade, o soberano tinha tudo para agradar aos portuenses seus contemporâneos, sempre dispostos a lutar pela liberdade. Durante a doença que o afligiu, nos últimos dias era vulgar muitos populares perguntarem pelo estado de saúde do "Senhor Carlos Alberto", além de que, quando alguma das pessoas que acompanhavam esta figura entrava numa loja, o dono, antes de mais, informava-se da saúde do ex-rei[22]. Aliás, a passagem da carruagem com o bispo D. Jerónimo, e com o padre António Peixoto Salgado, em direção à casa de Entre Quintas, no dia 23 de julho, alertou a população para um possível agravamento do estado do monarca, levando a que fossem "*feitas preces públicas, e particulares nos conventos das religiosas portuenses*"[23].

O Porto, como dissemos atrás, foi o berço das mais importantes revoluções oitocentistas, a começar pela de 1820. Não será, portanto, por acaso que o governador civil e o governador militar, acompanhados pela totalidade da guarnição militar, por um grupo de portuenses a cavalo e por uma grande multidão, foram ao encontro do monarca, no dia da chegada, a fim de lhe agradecer ter escolhido a sua cidade como lugar de residência e oferecer-lhe para o transportar uma carruagem puxada por seis cavalos ricamente ornados. Humildemente, tal como seria próprio de um espírito heroico e abnegado, o ex-soberano recusou as honras e o transporte, entrando no burgo a cavalo, para se ir hospedar numa estalagem pública, depois de também não ter aceitado as ofertas para se alojar, quer no paço episcopal, quer na casa do barão Joseph James Forrester[24].

A onda de simpatia popular que criou em torno de si ficou a dever-se ao facto de durante a vida ter lutado pela liberdade do seu país. Por outro lado, a morte precoce, depois de uma longa agonia, fizeram dele, quanto a nós, o "herói romântico" por excelência. É, de facto, o típico lutador da liberdade, o injustiçado, que tem de deixar a pátria para se acolher a uma terra distante e desconhecida, onde chega depois de uma difícil e cansativa viagem de mais de 2.000 km. Aí, depois de ter conquistado o coração do povo, ao deixar a vida terrena, dá início à imortalidade, pois ficará para sempre ligado à memória e à lenda. Exemplo disto é o que escreve Pedro Vitorino, quase um século depois, em 1943: "*Herói e mártir, morria como um santo*"[25].

---

[21] IDEM; *Ibidem*, pp. 296-297, 304, 353-355; SANTOS, Cândido dos – *Op. cit.*, p. 88.

[22] CIBRARIO, Luigi – *Op. cit.*, pp. 275-276.

[23] VITORINO, Pedro – *Op. cit.*, p. 13.

[24] CIBRARIO, Luigi – *Op. cit.*, p. 253.

[25] VITORINO, Pedro – *Op. cit.*, p. 14.

FAIANÇA DO ROMANTISMO: A PRODUÇÃO DA FÁBRICA DE SANTO ANTÓNIO DE VALE DE PIEDADE

Laura Cristina Peixoto de Sousa*

1. Introdução

A fábrica de Santo António de Vale de Piedade foi criada pelo genovês Jerónimo Rossi, que, a partir de 1783, instalou a sua fábrica de "louça fina" no lugar de Gaia, junto ao rio Douro, actual cais Capelo Ivens e Rua Viterbo de Campos na freguesia de Santa Marinha (Vila Nova de Gaia, Porto). Iniciou laboração no primeiro dia do ano de 1785 e integra o conjunto das primeiras manufacturas de louça criadas em Portugal, afirmando-se, conjuntamente com as de Massarelos, Miragaia e Cavaquinho, como uma das principais unidades de produção da denominada "cerâmica portuense". Não obstante o clima privilegiado que marcou a sua fundação, revelou posteriormente viabilidade e capacidade de adaptação, sobrevivendo às difíceis vicissitudes que marcaram o dealbar de Oitocentos e laborando até às primeiras décadas do século XX.

Trabalhos arqueológicos realizados em 2007 e 2010, pela empresa *Empatia – Arqueologia, Lda.*, em terreno contíguo ao edifício principal da fábrica, puseram a descoberto um nível de aterro constituído por diversos materiais cerâmicos produzidos naquela unidade. O "caqueiro" encontrado compõe-se de louças utilitárias e decorativas, azulejos, estatuária e outros elementos de ornamentação de fachada e jardim, em chacota (*biscoito*) ou já finalizados, bem como de alguns objectos associados ao processo produtivo. Contabilizámos 74260 fragmentos cerâmicos, que perfazem mais de uma tonelada de peso[1].

O facto de este espólio ter sido usado para entulhamento e desactivação de uma estrutura de cariz fabril, a análise tipológica das peças, a presença de marcas de fabrico nalguns fragmentos e uma aprofundada análise documental permitiram-nos datar este contexto arqueológico da década de 1840, de uma fase de laboração associada à gerência de um dos seus maiores impulsionadores – João de Araújo Lima.

Este conjunto cerâmico de natureza arqueológica revela-nos, sem dúvida de datação e centro de fabrico, a faiança largamente produzida num período temporal específico. Dos "cacos" arqueológicos passamos aos objectos guardados nos museus e transportamo-nos para os ambientes e gostos que

* Arqueóloga da Câmara Municipal de Penafiel/Museu Municipal. Investigadora do CITEM/UP.

[1] Para mais informação sobre a intervenção arqueológica e os seus resultados, vd. SOUSA, Laura Cristina Peixoto de – Fábrica de cerâmica de Santo António de Vale da Piedade (Vila Nova de Gaia): Estruturas construídas e espaços de laboração no século XVIII. *In* TEIXEIRA, André; BETTENCOURT, José A. – *Velhos e novos mundos. Estudos de arqueologia moderna*. Lisboa: Centro de História de Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2012, vol. 2, pp. 983-993; IDEM – *A Fábrica de Louça de Santo António de Vale de Piedade, em Gaia: arquitetura, espaços e produção semi-industrial oitocentista*. [S.l.; s.n.], 2013, 3 vols. Dissertação de mestrado em Arqueologia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto; IDEM – A Fábrica de Louça de Santo António de Vale de Piedade redescoberta pela Arqueologia. *In Actas do II Congresso Internacional de Património Industrial* (no prelo).

individualizam e caracterizam a sociedade do Romantismo, patentes nas formas e nos motivos decorativos utilizados e reproduzidos repetidamente pela fábrica de Santo António de Vale de Piedade e suas congéneres.

2. A datação do conjunto cerâmico

Uma das mais-valias deste conjunto, e que o torna um achado excepcional, é o facto de o termos datado. Pelo tipo de contexto arqueológico (um aterro fechado) e pelas características do espólio cerâmico recolhido (muito homogéneo), desde logo percebemos que correspondia a um período de tempo particular.

Vários elementos nos apontavam para meados do século XIX. Por um lado, as características do conjunto cerâmico exumado mostravam, claramente, uma tecnologia de fabrico semi-industrial, que usava já a técnica da estampilha na decoração das peças[2], mas não a prensa para o fabrico de azulejos, todos com o tardoz liso[3], posicionando-nos assim no período que mediava entre 1822 e 1870. Por outro lado, as únicas marcas identificadas na louça correspondiam à gerência de João de Araújo Lima, o que ocorreu entre 1840 e 1861.

A existência de um documento que obrigava à demolição da estrutura posta a descoberto pela escavação arqueológica (tanques para preparação das argilas), lavrado a 29 de Agosto de 1846, veio confirmar a datação. Trata-se do contrato de venda entre Joaquim Augusto Kopke e João de Araújo Lima, quando este adquiriu a fábrica de louça e os terrenos em que a reedificara, após um incêndio ocorrido no Natal de 1843. Entre as várias obrigações estabelecidas, uma especifica: "*Igualmente é obrigado o segundo outorgante* [Araújo Lima] *a demolir os tanques que actualmente existem junto da mina do primeiro outorgante* [Kopke], *e a nunca concentir depozitos, ou aglomaração d'aguas no lugar dos mesmo tanques, porque de suas infiltrações provem grave damno aos armazens do primeiro outorgante, que ficão inferiores ao terreno*"[4].

---

[2] Esta técnica executa-se com recurso a uma estampilha, isto é, um papel encerado ou folha metálica recortado com os desenhos do padrão. A estampilha é colocada sobre a superfície vidrada, ainda crua, da peça, passando-se uma trincha sobre ela. A tinta passa pelos espaços vazados da estampilha, ficando o desenho pintado na peça. Para a realização de padrões monocromáticos usava-se apenas uma estampilha; para os padrões policromáticos as estampilhas eram tantas quanto as cores representadas. A pintura manual completava este processo, retocando-se e finalizando-se os contornos e outros elementos do desenho. A referência mais antiga à técnica da estampilhagem em Portugal é relativa à fábrica de Miragaia, onde já se utilizava em Janeiro de 1822. Vd. FERNANDES, Isabel Maria – A Fábrica de Louça: análise social, processos de fabrico e conspecto social. *In* CORREIA, Margarida Rebelo, coord. – *Fábrica de Louça de Miragaia*. Catálogo da exposição. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2008, p. 34.

[3] A introdução de prensas para o fabrico de azulejos verifica-se, em Portugal, a partir de 1870 (vd. FERREIRA, Luís Mariz – *O azulejo na arquitectura da cidade do Porto [1850-1920]. Caracterização e intervenção.* [S.l.; s.n.], 2009, p. 12. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidad del País Vasco), sendo possível comprovar o uso de dois destes maquinismos na fábrica de Vale de Piedade aquando do *Inquérito Industrial* de 1881 (Vd. *RELATORIO apresentado ao Exc.^mo^ Snr. Governador Civil do Districto do Porto* [...] *pela sub-comissão encarregada das visitas aos estabelecimentos industriaes*. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira, 1881, p. 296).

[4] Arquivo Distrital do Porto – *Cartório Notarial do Porto (Po-8º): Notas para escrituras diversas*, Livro 474, f. 44v. Este documento encontra-se publicado por Manuel Leão (vd. LEÃO, Manuel – *A Cerâmica em Vila Nova de Gaia*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 1999, pp. 467-470, Apêndice 83); procedemos, contudo, à leitura e transcrição do original.

Considerando que estávamos em finais de Agosto de 1846 quando este documento foi autenticado, não deverá ter passado muito tempo entre a sua assinatura e o aterro e destruição dos tanques. Por conseguinte, os vestígios arqueológicos da fábrica de Santo António de Vale de Piedade encontrados na intervenção arqueológica – estruturas, matérias-primas, utensílios e produtos – têm como *terminus ante quem* o ano de 1846. Tendo em conta as marcas de fabrico identificadas, cremos que os fragmentos cerâmicos recolhidos deverão corresponder maioritariamente ao período de laboração coincidente com a gestão de Araújo Lima, em sociedade com Bonifácio José de Faria e Costa a partir de 1835 e, depois, individualmente a partir de 1840. Será todavia prudente observar que este vasto conjunto poderá conter objectos mais antigos, atentando à natureza do próprio depósito arqueológico (um aterro composto pelos restos da produção da fábrica), à data de introdução da técnica da estampilha em Portugal[5], aos poucos fragmentos marcados e à presença de escassos exemplares claramente anteriores onde é reconhecível a inspiração do período Rossi.

3. A louça produzida na fábrica no período romântico

O estudo deste vasto conjunto arqueológico permite-nos conhecer a produção da fábrica de Santo António de Vale de Piedade até 1846, particularmente para o período próximo das décadas de 1830 e 1840, associado à gerência de João de Araújo Lima, um dos seus maiores impulsionadores e grande industrial do seu tempo.

Verificamos que, nesta altura, a fábrica produzia três produtos cerâmicos: a faiança comum ou "louça fina", a faiança fina ou "louça de pó-de-pedra" e o grés. Realizava já azulejo (liso e relevado), elementos decorativos de fachada e jardim e materiais de construção diversos, onde se incluía a telha[6].

No presente trabalho apenas vamos tratar a louça utilitária, de uso doméstico, organizada e apresentada de acordo com o seu acabamento e padrões decorativos, onde registamos cinco grandes grupos que denominamos da seguinte forma: "louça branca"; "louça azul e branca"; "louça policroma"; "louça preta de lustro"; e "louça azul celeste". Dentro destes distinguimos depois os tipos decorativos, num total de dezassete identificados até ao momento.

3.1. Louça branca

O primeiro grupo que individualizámos foi o da **Louça branca** (**Tipo 1**), o qual engloba os fragmentos que não apresentam qualquer acabamento decorativo além do esmalte branco. Neste grupo registam-se, sobretudo, penicos, em grande abundância, tigelas, chávenas, pires e alguns potes de pequeno tamanho.

3.2. Louça azul e branca

A louça com vidrado branco e decoração a azul é a que se encontra mais representada em todo o depósito, a seguir às peças em chacota, o que se justifica por ser a mais largamente produzida, por

[5] Cf. nota 2. Desconhecemos a data em que a fábrica de Santo António terá adoptado esta técnica, porém não deverá ser muito distante da de Miragaia. De referir que a partir de 1830, a fábrica deixou de ser explorada pelas filhas de Jerónimo Rossi e foi arrendada, primeiro, a Francisco de Sousa Galvão, antigo caixeiro da de Miragaia, e, depois, a Francisco da Rocha Soares e João da Rocha e Sousa, gerentes também da de Miragaia.

[6] De realçar que não identificamos no conjunto nenhuma telha vidrada, apenas em chacota.

facilidade técnica. Na *Arte de Louça Vidrada* diz-se que "*A louça commum he ordinariamente pintada d'azul; porque esta côr perfeitamente resiste ao fogo, e tem muito boa sahida*"[7]. São variadíssimas as composições decorativas identificadas. Apresentamos, de seguida, as sete que individualizámos.

A **Paisagem *Cantão Popular*, *de Miragaia* ou *de Coimbra* (Tipo 2)** é uma imitação do modelo inglês *Willow Pattern* (Padrão com Salgueiro), inspirado em vários padrões chineses. Surgiu na primeira década do século XIX e foi bastante utilizado na cerâmica inglesa, tornando-se muito popular. A sua representação mostra, em primeiro plano, "*uma vedação em zig-zag. Do lado direito ergue-se uma pereira que esconde parcialmente um pagode com pavilhão ou casa de chá. Ao centro, um salgueiro debruça-se sobre uma ponte de três arcos que é atravessada por três figuras chinesas com lanternas. No topo, à esquerda, um barco coberto é manobrado por outra figura ao largo de uma ilha enquanto duas pombas evoluem no céu*"[8]. Este desenho, embora por vezes adulterado e de traço mais grosseiro, foi amplamente reproduzido pelas fábricas de louça nacionais[9], utilizando a técnica da estampilha rematada a pincel. Encontram-se nas seguintes variedades cromáticas: azul, a mais predominante; rosa; e policromo, a mais rara[10]. No conjunto estudado apenas foram detectados fragmentos de coloração azul. Como lidamos com objectos partidos, o reconhecimento dos elementos principais do motivo foram importantes para a identificação do tipo decorativo, como o pagode, os homens no barco, o salgueiro e as várias linhas horizontais presentes por toda a composição, preenchendo boa parte da superfície da peça. Com estas referências, facilmente conseguimos isolar os fragmentos que lhe correspondem. Este padrão encontra-se nas seguintes formas: pratos, chávenas, pires, travessas, tigelas (?), caixas, infusas (?), penicos (?), tinteiros, areeiros. Identificámos duas variantes desta composição, que não parecem ter alterações no desenho central, mas apenas nos elementos decorativos que rematam os objectos, isto é, nos bordos e nas abas de chávenas, pires, pratos e travessas (fig. 1). Na primeira (Subtipo 2.1), o remate da peça é feito com linhas de diferente espessura. No caso da chávena, na parte exterior, observamos um friso junto ao pé, de espessura considerável, e dois filetes que rematam, em cima e em baixo, o desenho do padrão decorativo fixado no bojo; na parte interior, junto ao bordo, um filete é sobrepujado por um friso mais grosso. No caso do pires, o motivo dispõe-se na aba, delimitado por filetes, em cima e em baixo, seguindo-se um friso espesso que desenha um círculo no fundo da peça. No prato e na travessa, o padrão decorativo está centrado no fundo do objecto e limitado por um friso

---

7 *ARTE da Louça Vidrada, extrahida do Tomo II. A folhas 578. da Enciclopedia Methodica*. Traduzido do francês por Antonio Velloso Xavier. Lisboa: Na Impressão Regia, 1805, p. 31.

8 DÓRDIO, Paulo; TEIXEIRA, Ricardo; SÁ, Anabela – Faianças do Porto e Gaia: o recente contributo da arqueologia. *In* MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, coord. – *Itinerário da Faiança do Porto e Gaia*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, pp. 159-160.

9 Segundo os mesmos autores, "*Este fabrico nacional ficou conhecido como Cantão Popular e também como Cantão de Miragaia por esta fábrica se ter destacado na sua produção. Mais tarde, seriam as oficinas de Coimbra a darem-lhe continuidade pelo que chegou até nós popularizado como Cantão de Coimbra*". Cf. DÓRDIO, Paulo; TEIXEIRA, Ricardo; SÁ, Anabela – Faianças do Porto e Gaia: o recente contributo da arqueologia. *In* MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, coord. – *Itinerário da Faiança do Porto e Gaia*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p. 160.

10 DÓRDIO, Paulo; TEIXEIRA, Ricardo; SÁ, Anabela – Faianças do Porto e Gaia: o recente contributo da arqueologia. *In* MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, coord. – *Itinerário da Faiança do Porto e Gaia*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p. 160.

emoldurado por filetes; na aba vê-se uma sequência de linhas oblíquas, rematadas, em baixo, por uma linha ondulante e, em cima, por um friso entre dois filetes. Na segunda variante (Subtipo 2.2), o remate da peça é feito com uma espécie de ramagens ou volutas encadeadas, dispostas na aba do pires e do prato e no bordo da chávena apenas pelo interior. A chávena é diferente da anterior, com o desenho mais "limpo", o fundo mais branco e sem a delimitação de qualquer linha, friso ou filete. No pires, também ao contrário do anterior, o padrão encontra-se no fundo, espraiando-se para a aba, e apenas circundado por aquele ornato encadeado. No prato, o padrão decorativo está centrado no fundo e limitado por um friso envolvido por filetes; a aba distingue-se pelo ornato encadeado, rematado, em cima e em baixo, por um filete, a que se segue um friso que contorna todo o bordo.

O terceiro tipo decorativo que identificámos é relativo à **Paisagem *País*** (**Tipo 3**). Segundo Margarida Rebelo Correia, do Museu Nacional de Soares dos Reis, apresenta "*uma paisagem central, que se repete invariavelmente em todas as peças, com edifícios, em que um é coberto por uma cúpula, na outra extremidade tem uma torre, rematada por um crescente e na frente tem um frontão triangular. Todo o conjunto é rodeado por arvoredo, cujo modelo difere ligeiramente conforme os espécimes. Os pratos e travessas têm a aba preenchida com uma cercadura de flores estampilhadas sobre fundo esponjado*"[11]. Uma "*paisagem do tipo oriental*", como descreve a mesma autora no *Catálogo* da fábrica de Miragaia[12]. Aparece também representada no depósito de Vale de Piedade, sobretudo em peças que nos parecem ser de maior qualidade, como terrinas, travessas, pratos, jarros e bacias. Não verificámos variantes nesta composição. Pela análise dos pormenores decorativos, constatámos que a este padrão está associado um determinado tipo de flor e ramagem, que encontramos em tigelas, tinteiros e areeiros, embora sem conterem outro indicador daquela decoração. Nas tigelas, verificamos que o friso do bordo exterior, onde estão as típicas flores e ramagens, vem sempre acompanhado por um esponjado do lado interior e uma grande flor que ocupa o fundo da peça (fig. 1). Este tipo de flor, no fundo de tigelas, tem sido denominado por *Flor de Miragaia*[13]; o nosso estudo mostrou, porém, que a sua utilização foi também comum a Vale de Piedade.

Outro padrão presente no conjunto estudado é conhecido por ***Shell edged pearl ware*** (**Tipo 4**), mais uma imitação de um modelo inglês assim denominado e que se distingue pelas "*superfícies de cor branca azulada a exibirem decoração apenas nas abas por vezes modeladas com relevos pintados em azul ou rosa*"[14]. Para Vale de Piedade apenas verificamos a cor azul, não se notando particularmente o azulado na superfície. Este motivo foi aplicado em pratos, tigelas, tampas de terrinas, paliteiros (?) e tampas de recipientes em forma de concha vieira (caixas ou compartimentos de galheteiros). Identificámos duas variantes: um friso regular (Subtipo 4.1) e um friso denticulado (Subtipo 4.2) (fig. 2).

---

[11] CORREIA, Margarida Rebelo, coord. – *Fábrica de Louça de Miragaia*. Catálogo da exposição. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2008, p. 102.

[12] IDEM, *Ibidem*, pp. 216-224, 245.

[13] DÓRDIO, Paulo; TEIXEIRA, Ricardo; SÁ, Anabela – Faianças do Porto e Gaia: o recente contributo da arqueologia. *In* MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, coord. – *Itinerário da Faiança do Porto e Gaia*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p. 161.

[14] IDEM, *Ibidem*, p. 161.

A técnica decorativa do **Esponjado**[15] (**Tipo 5**), usada individualmente, agrupa outro tipo de padrão que particularizámos. Encontra-se em pratos (na aba), tigelas (no bojo), bacias (na aba e no bojo) e potes com tampa (em toda a superfície), geralmente delimitado, superior e inferiormente, por uma linha cheia e mais ou menos espessa (fig. 3). Registam-se diferentes tonalidades nas manchas aplicadas, sendo o azul mais intenso nos potes com tampa.

Identificámos vários exemplares com decoração de animais (**Zoomórfico – Tipo 6**), nomeadamente peixes (Subtipo 6.1), aves (Subtipo 6.2), caprinos (Subtipo 6.3) e cervos (Subtipo 6.4). As formas associadas são quase sempre pratos, de diferentes dimensões, mas também aparecem em tigelas e bacias (?) (fig. 4). Os peixes são os mais representados.

O último tipo decorativo que reconhecemos na louça azul e branca encerra uma enorme variedade de padrões que, nesta fase do nosso trabalho, designámos genericamente por **Geométrico e vegetalista** (**Tipo 7**). Compõem-no diferentes elementos, como linhas rectas, ondulantes, oblíquas, frisos, setas, cruzes, pontos, manchas de esponjado, diferentes tipos de flores e de ramagens, chavetas, losangos, quadrados e outros, combinados de múltiplas maneiras. As formas onde se verifica esta variedade são as tigelas, os pratos, as canecas e os penicos, percebendo-se que os padrões se repetem nas duas primeiras fazendo um serviço de mesa de duas peças.

3.3. Louça policroma

A louça policroma, tal como a monocroma, apresenta diversos tipos de acabamento decorativo, sendo os padrões muito distintos uns dos outros, com grande variedade. Verificou-se que alguns dos motivos estão associados a formas específicas. Neste grupo separamos oito tipos decorativos.

O padrão que chamamos **Vegetalista Primavera** (**Tipo 8**) distingue-se por ter pequenas flores laranjas ou azuis envolvidas por ramagens ou folhas, identificando-se algumas variantes ou subtipos que incluem uma linha de esponjado ou pequenas contas. Encontra-se presente apenas em chávenas e pires. Nota-se um grande cuidado no desenho e o esmalte é de qualidade superior quando comparado com outros do mesmo depósito: espesso, uniforme e brilhante, encontrando-se em excelente estado de conservação. Apenas numa peça verificamos defeito de fabrico, com alteração das cores. A primeira variante (Subtipo 8.1) apresenta cercadura com flores a laranja intercaladas com ramagens sobre uma linha de esponjado azul, na chávena acima da carena até ao bordo e no pires na aba. Ambas as formas mostram no fundo uma palmeta com folhas laranjas e verdes. Identificaram-se dois tamanhos de chávenas e o pires deste subtipo é distinto dos outros, fazendo um pequeno ressalto entre a aba e o fundo. A segunda variante (Subtipo 8.2) tem cercadura com flores laranjas intercaladas com ramagens sobre uma linha de esponjado azul, na chávena acima da carena até ao bordo, no pires na aba. Ambas as formas apresentam um filete azul pintado no bordo da peça, que engrossa para o interior. A terceira variante (Subtipo 8.3) mostra cercadura com flores laranjas intercaladas com ramagens, distintas das anteriores, com pequenas contas azuis, na chávena acima da carena até ao bordo, no pires na aba. Ambas as formas apresentam um filete azul pintado no bordo da peça, que engrossa para o interior. O fundo do pires, junto ao limite da aba, é contornado por um filete laranja, desenhando

[15] Esta técnica, como o próprio nome indica, consistia na aplicação de pequenas manchas coloridas com recurso a uma esponja.

um círculo, e apresenta, ao centro, uma flor laranja envolvida por ramagens de cor verde. A quarta e última variante (Subtipo 8.4) tem cercadura com flores azuis intercaladas com ramagens (com haste laranja), idênticas às do subtipo 8.1 e 8.2, na chávena sobre a carena até ao bordo, limitada em cima (no bordo) e em baixo (junto à carena) por um filete laranja; o do bordo engrossa para o interior. Este subtipo apenas foi identificado em fragmentos de chávena (fig. 5).

O tipo que denominámos **Vegetalista com urna** (**Tipo 9**) distingue uma composição muito característica, em tons garridos, que apresenta como motivo central uma urna, ladeada por flores e ramagens, distribuídas em banda no bojo da chávena e na aba do pires, únicas duas formas onde se regista. Os fragmentos distinguem-se, sobretudo, por três elementos: a urna, num azul forte; uma flor, em forma de estrela e em tom lilás, com pequenas contas azuis; e o "verde alface" usado para as ramagens e o friso em torno da carena da chávena e do fundo do pires, formando um círculo. Não identificámos nenhuma variante (fig. 6). Nas Reservas do Museu Nacional de Soares dos Reis encontra-se um pires que corresponde a este motivo. O objecto não está marcado, porém, curiosamente, Rafael Salinas Calado atribuiu o seu provável fabrico a Viana[16].

Outra representação patente nos fragmentos é relativa a barcos à vela, motivo que apelidámos de **Paisagem com barcos** (**Tipo 10**). Aparecem, sobretudo, em pratos, como tema central, no fundo. Identificámos o que parece ser uma parte de um barco numa caneca, mas o fragmento é demasiado pequeno para confirmarmos. A representação do barco parece ser sempre idêntica, surgindo a navegar sobre pinceladas azuis, porém nos pratos em que registamos este motivo constatámos grande variedade na decoração das abas, quase sempre com recurso a uma sequência de linhas rectilíneas e ondulantes, mais ou menos espessas e de diferentes cores (fig. 7). Os veleiros foram, e ainda hoje são, uma reprodução característica da fábrica de Viana[17]. No Museu Nacional de Soares dos Reis registámos também este tipo de representação em produções atribuídas às fábricas da Bandeira e Fervença. Este depósito arqueológico prova que Vale de Piedade também usou este tema.

Apenas temos pequenos fragmentos de um tipo decorativo que se diferencia por apresentar um conjunto de casas, quase sempre pintadas em tons laranja e azul, remetendo para uma paisagem urbana ou rural, que podia ser a do Porto ou de Gaia, na época em que foram produzidos, ou de um pequeno aglomerado populacional de uma vila ou aldeia (fig. 7). Optámos por designá-lo **Paisagem com casinhas** (**Tipo 11**), pois é assim conhecido entre os estudiosos. À medida que fomos separando o espólio, verificámos que este elemento se combinava com outros, nomeadamente uma árvore (palmeira?) de grandes dimensões, que se eleva acima das casas, pintada a laranja, a proa de um provável barco, atrás referido, e as patas de um animal estranho ou o dorso de um cavalo... Como os fragmentos nem sempre colam, é difícil obtermos o padrão completo. Todos os exemplares correspondem a canecas. Deparámo-nos com um padrão muito semelhante, num prato, produzido pela oficina da Quinta da Cabana (Caminha), fundada em 1820, na esfera de influência de Viana[18]. No

---

[16] Agradecemos esta referência à Dra. Margarida Rebelo Correia, do Museu Nacional de Soares dos Reis.

[17] REIS, António Matos – *A Louça de Viana*. [Lisboa]: Livros Horizonte, 2003, p. 97.

[18] IDEM, *Ibidem*, p. 109, E124.

Museu Nacional de Soares dos Reis existem alguns exemplares com motivos idênticos, atribuídos às fábricas de Viana e da Bandeira.

Tal como na louça monocroma, também encontramos entre os fragmentos de louça policroma a técnica do **Esponjado**[19] (**Tipo 12**), usada singularmente, conjugando diferentes cores, como lilás e azul, verde e laranja ou azul e laranja, geralmente delimitada, superior e inferiormente, por uma linha cheia e mais ou menos espessa (fig. 3). Este tipo de decoração encontra-se em tigelas e pratos.

Do mesmo modo, assinalamos vários exemplares com decoração de animais – **Zoomórfico** (**Tipo 13**), nomeadamente peixes (Subtipo 13.1), aves (Subtipo 13.2), caprinos ou cervos (Subtipo 13.3) e outros que nos parecem ser porcos (leitões) ou coelhos (Subtipo 13.4) (fig. 4). As principais formas onde se encontram representados são pratos, de diferentes dimensões, e, em muito menor número, tigelas e bacias (?). Os peixes dominam o conjunto, destacando-se nos grandes pratos em que aparecem quase sempre pintados em tons de laranja e verde. No Museu Nacional de Soares dos Reis podem observar-se alguns exemplares com peixes, uns inteiros, outros esquartejados e combinados com talheres, que se encontram atribuídos a outras fábricas como a Bandeira ou Fervença.

A decoração com **Losangos** (**Tipo 14**) isola-se da restante geométrica por ser muito uniforme, apenas constituída por losangos que vão alternando de cor repetidamente entre dois tons: azul e laranja (Subtipo 14.1) e verde e laranja (Subtipo 14.2). As bandas de losangos são rematadas, em cima e em baixo, por linhas de cores distintas e mais ou menos espessas. Os fragmentos encontrados parecem corresponder a canecas, pratinhos e tigelas (fig. 8). Não identificámos paralelismos para este padrão.

Tal como se confere na louça azul e branca, é enorme a variedade de padrões com o tema **Geométrico e vegetalista** (**Tipo 15**), parecendo até ser mais complexa devido ao uso de diversas cores. Também aqui vemos linhas rectas, ondulantes, oblíquas, frisos, setas, cruzes, pontos, manchas de esponjado, diferentes tipos de flores e de ramagens, chavetas, losangos, quadrados… As formas onde se verifica esta variedade são as tigelas, os pratos, as canecas e os penicos. Também, como na louça monocromática, há padrões iguais para tigelas e pratos, formando um serviço de mesa de duas peças.

3.4. Louça preta de lustro

Este grupo de louça (**Tipo 16**) surge assim denominado nos recibos da fábrica de Vale Piedade de 1861[20], 1869[21] e 1874[22] e cremos corresponder a uma imitação da *Egyptian Black Stoneware* de origem inglesa. Compõe-se de uma pasta cerâmica colorida com óxido de manganês num tom preto acastanhado revestida com vidrado de chumbo transparente com a mesma coloração também escura,

---

[19] Cf. nota 8.

[20] CORDEIRO, José Manuel Lopes – As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (sécs. XIX-XX). *In* VASCONCELOS, Maria João, coord. – *Azulejos no Porto*. Catálogo da exposição. Porto: [Câmara Municipal do Porto, Divisão de Património Cultural], 1996.

[21] CORDEIRO, José Manuel Lopes – As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (sécs. XIX-XX). *In* VASCONCELOS, Maria João, coord. – *Azulejos no Porto*. Catálogo da exposição. Porto: [Câmara Municipal do Porto, Divisão de Património Cultural], 1996.

[22] DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal*. [S.l.; s.n.], 2009, 2º vol., p. 290. Dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

daí incluir-se na designada faiança fina ou "louça de pó-de-pedra". Os vidrados identificados no nosso depósito mostram tonalidades que variam entre o preto (Subtipo 16.1), o castanho (Subtipo 16.2) e o prateado (Subtipo 16.3), tendo um brilho (ou *lustro*) distinto e mais intenso do que os restantes grupos, no que parece ser uma tentativa de imitação da luxuosa e dispendiosa louça de prata.

Segundo o estudo de G. Bernard Hughes *English and Scottish Earthenware 1660-1860*, o fabrico desta cerâmica terá tido início em Inglaterra, no condado de Staffordshire, cerca de 1720[23], sendo os primeiros exemplares corados com óxido de ferro (até meados da década de 1760) e posteriormente com óxido de manganês. Reconhecem-se dois tipos de *black stoneware*: vidrada (*Egyptian*) e não-vidrada (*Basalte*). Esta produção expandiu-se durante a Época Vitoriana, obtendo um grande sucesso, sobretudo para o serviço de chá, devido à dureza da pasta e capacidade para reter líquidos ferventes, motivo pelo qual a maioria dos objectos que dela se conhecem são bules e cafeteiras. A isto aliava-se, ainda, o facto de ser mais barata do que outras qualidades de louça menos resistentes ao calor: "*The existence of an inordinately large number of Egyptian black teapots and coffee pots was the result of their capacity to withstand boiling liquids. This prompted a large sale of single pots for everyday use in association with the more fragile lead-glazed earthenware tea-cups; porcelain and, in the nineteenth century, bone china, stone china and so on, were preferred, but these were costly*"[24]. De acordo com o mesmo autor, o coleccionador encontrará três qualidades desta produção: (1) *Egyptian black stoneware stained with iron oxide, dating between about 1720 and the mid-1760s.*; (2) *Basaltes, a fine hard stoneware stained with manganese dioxide, made from the mid-1760s.*; (3) *Egyptian black stoneware of improved quality, stained with manganese dioxide, from the mid-1760s to 1890s*"[25].

Diz-nos Margarida Correia que esta "*faiança preta com esmalte brilhante, por vezes com pintura a dourado, imitando as peças do mesmo género em porcelana chinesa.* [...] *só se conhece entre nós relacionado com a fábrica do Cavaquinho e, mais tarde, com a da Torrinha, que continuou esta tradição*"[26]. No *Estudo sobre a Indústria Cerâmica* publicado em 1913 realçou-se a qualidade deste produto: "*Um dos mais notáveis produtos apresentados por algumas fábricas portuenses é uma louça de verniz plumbífero, preto ou castanho, perfeita e feliz imitação da louça inglesa do mesmo género, sendo esta louça muito perfeita, e seu vidrado igual, puro e brilhante. Uma das fábricas que mais se salienta na perfeição do fabrico é a da Viúva Soares Rêgo – Torrinha – Vila Nova de Gaia*"[27].

Embora as *louças pretas de lustro* venham claramente referidas nos recibos da fábrica de Vale de Piedade de 1861, 1869 e 1874, como atrás mencionámos, durante as gerências de Araújo Lima, José Lopes Rios e João do Rio Júnior, não é comum atribuir-lhe esta produção. A presença desta cerâmica no depósito estudado vem mostrar não só a sua manufactura em Vale de Piedade como datar o seu

---

[23] HUGHES, G. Bernard – *English and Scottish earthenware 1660-1860*. London: Lutterworth Press, 1961, p. 80.

[24] IDEM, *Ibidem*, p. 86.

[25] IDEM, *Ibidem*, p. 80.

[26] CORREIA, Margarida Rebelo – As colecções de faiança no Porto e em Gaia: Museu Nacional de Soares dos Reis. *In* MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS, coord. – *Itinerário da Faiança do Porto e Gaia*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p. 194.

[27] GIRÃO, Luís Ferreira – Estudo sobre a Indústria Cerâmica na 1ª Circunscrição dos Serviços Técnicos da Indústria. *Boletim do Trabalho Industrial*, nº 167. Lisboa: Imprensa Nacional, 1913, p. 12.

fabrico aí, que já se fazia, pelo menos, em 1846, alertando para mais uma hipótese de centro de fabrico destas peças. Os fragmentos arqueológicos respeitam as formas para o serviço de chá, café e escrita. Identificámos bules, cafeteiras, açucareiros ou caixas (?), tinteiros e areeiros. Recolhemos, também, duas asas com bustos femininos, que nos podem indiciar a existência de um tipo de jarra que usa estas figuras.

3.5. Louça azul celeste

A louça que intitulámos de **azul celeste** (**Tipo 17**) define-se por ter o exterior completamente revestido com um vidrado estanífero do mesmo tom, obtido pela adição de cobalto, sendo o bordo e interior (do recipiente e da respectiva tampa) cobertos com o mesmo tipo de vidrado mas sem adição de um corante (isto é, branco).

Identificaram-se três variantes deste tom: um mais escuro, um intermédio e um mais claro. Porém, como esta distinção na coloração não nos parece intencional, optámos por não enumerar subtipos.

Quanto às formas que apresentam este aspecto, apenas se verificou a presença de um tipo de recipiente: uma forma cilíndrica ou tubular, rodada, estreitada no colo e bordo, formando uma pequena reentrância onde encaixa a tampa com pega, da qual identificámos duas tipologias, como adiante veremos. Caracteriza-se, ainda, por ter sempre caneluras junto à base e ao bordo e o remate superior do pote, como já referimos, ser branco. Este vasilhame parece corresponder aos *potes para botica, doce e despensa* indicados nos recibos da fábrica de 1861[28], 1869[29] e 1874[30]. Dada a sua tonalidade – azul celeste, julgamos tratarem-se de potes com tampa de uso doméstico, para armazenamento de produtos, certamente, como especificam os documentos, *para doce ou despensa*, pois os que se conhecem de botica (farmácia) são normalmente brancos.

As tampas de encaixe apresentam duas configurações: a primeira, mais numerosa, em calote rebaixada com aba revirada para o interior e pega elevada sobre um disco em forma de botão esférico ligeiramente achatado, que designámos *tipo 1*; a segunda, em menor número, em calote com aba revirada para o exterior saliente e pega elevada sobre um disco em forma de botão cónico, com remate pontiagudo, denominada de *tipo 2*. Nos dois tipos de tampas, somente a parte exterior se encontra revestida com vidrado colorido, sendo o interior completamente branco. Também a forma de encaixe das tampas no pote é distinta: nas tampas de *tipo 1*, o encaixe faz-se pelo exterior, ficando o colo e bordo do pote completamente tapados pela altura da tampa; nas de *tipo 2*, o encaixe faz-se pelo interior, ficando o colo e bordo do pote, de cor branca, à vista, e a peça completa mais alta que a anterior.

---

[28] CORDEIRO, José Manuel Lopes – As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (sécs. XIX-XX). *In* VASCONCELOS, Maria João, coord. – *Azulejos no Porto*. Catálogo da exposição. Porto: [Câmara Municipal do Porto, Divisão de Património Cultural], 1996.

[29] CORDEIRO, José Manuel Lopes – As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (sécs. XIX-XX). *In* VASCONCELOS, Maria João, coord. – *Azulejos no Porto*. Catálogo da exposição. Porto: [Câmara Municipal do Porto, Divisão de Património Cultural], 1996.

[30] DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal*. [S.l.; s.n.], 2009, 2º vol., p. 290. Dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

A existência destes dois tipos de tampa poderia pressupor a existência de dois potes distintos, mas tal não conseguimos apurar pela análise dos fragmentos, por isso os tipos que acima apontamos correspondem apenas às tampas e não ao corpo principal da peça. Pela análise do depósito, parece que a mesma forma de pote poderia receber estes dois tipos de tampa, ao gosto do consumidor; todavia, os elementos arqueológicos mostram-nos que a de *tipo 2* não estaria disponível para todos os tamanhos de pote. A colocação da tampa criaria, assim, um aspecto visual diferente no mesmo pote consoante o tipo utilizado. Confirmámos esta hipótese em duas peças existentes no Museu Nacional de Soares dos Reis.

Distinguimos cinco tamanhos possíveis destes potes, que apurámos pelo diâmetro dos fragmentos de tampa do *tipo 1*, melhor preservados que os de bordo, a saber: 18 cm; 16 cm; 14 cm; 12 cm e 10 cm. Um dos elementos que nos remete para a produção semi-industrial da época é a variedade da dimensão das pegas, onde distinguimos sete tamanhos, muito aproximados, para as de *tipo 1*, e um para as de *tipo 2*.

Ainda da análise dos dados arqueológicos destaca-se o grande número de fragmentos de tampa e pega relativamente aos restantes (bordo, fundo e bojo), sobretudo os das tampas de *tipo 1*. Uma das justificações para esta ocorrência poderá ser o facto de se produzirem mais tampas que potes, visto que aquelas, enquanto elementos móveis de um objecto, partir-se-iam com mais facilidade, havendo a necessidade da sua substituição. A ser assim, é possível que as tampas fossem vendidas individualmente pela fábrica.

4. As marcas

Foram quatro as marcas de fabrico identificadas no depósito arqueológico da fábrica de Vale de Piedade; três das quais julgamos serem novidade, pois não encontramos menção em nenhuma obra da especialidade. Todas respeitam a Araújo Lima, gerente da fábrica a partir de 1835, em sociedade com Bonifácio José de Faria e Costa, depois individualmente a partir de 1840, e seu proprietário desde 1846. Tendo em conta o início da administração exclusiva de Araújo Lima e a datação do depósito arqueológico, as marcas aqui apresentadas situam-se cronologicamente entre os anos de 1840 e 1846, embora pudessem continuar a ser usadas posteriormente, pelo menos até à data da sua morte (1861).

A técnica de gravação é comum a todos os exemplares: por incisão na pasta, usando letras maiúsculas. A colocação do vidrado torna estas marcas de difícil leitura, sobretudo quando a incisão é menos funda. Identificámos um total de 26 fragmentos, que pertencem a 23 objectos. As marcas foram designadas por FSAVP-M-1, FSAVP-M-2, FSAVP-M-3 e FSAVP-M-4, correspondendo FSAVP a Fábrica de Santo António de Vale de Piedade, M a Marca e o número à tipologia da mesma.

A **marca de tipo 1 (FSAVP-M-1)** vem publicada no catálogo da exposição da fábrica de Miragaia[31] e apresenta a inscrição F. DO L[IMA], arqueada e sobrepujada por uma coroa. O único exemplar que recolhemos está em chacota e a marca partida sensivelmente a meio. Trata-se do fundo de um prato, ficando a inscrição na base, ao centro. A sua leitura provável é FABRICA DO LIMA.

[31] CORREIA, Margarida Rebelo, coord. – *Fábrica de Louça de Miragaia*. Catálogo da exposição. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2008, p. 246.

A **marca de tipo 2 (FSAVP-M-2)** apresenta a inscrição ARAUJO LIMA PORTO, dispondo-se o antropónimo em semicírculo e o topónimo em linha horizontal, centrado, entre o arranque e o fim daquele. Esta é a marca com o maior número de exemplares: dezanove. À excepção de um fragmento, todos correspondem a pratos e pratinhos, estando a inscrição na base da peça, ao centro. Um fragmento corresponde a uma botija ou garrafa em grés, ficando a marca no bojo, junto ao fundo. Dos seis fragmentos vidrados de faiança comum, cinco apresentam o padrão decorativo *Cantão Popular* e um apenas o esmalte branco sem decoração. De notar ainda dois aspectos: as únicas duas peças com perfil completo são pratos com o bordo recortado; nos fragmentos em chacota, dois deles têm um tom castanho avermelhado, distinto dos outros de tom bege claro.

A **marca de tipo 3 (FSAVP-M-3)** é semelhante à anterior, diferindo apenas na disposição dos nomes, em duas linhas horizontais paralelas: ARAUJO LIMA, na linha superior, e PORTO, na linha inferior, centrado com o primeiro. Somente registámos dois fragmentos com esta marca, que parecem corresponder a pratos de grandes dimensões, ficando a marca na base da peça, ao centro.

A **marca de tipo 4 (FSAVP-M-4)**, embora de má leitura, parece conter a inscrição ARAUJO PORTO, com os nomes ligeiramente arqueados dentro de uma cartela oval. O antropónimo na linha superior; o topónimo na linha inferior. Desta marca foram recolhidos quatro fragmentos: um em chacota e três vidrados com a decoração *Cantão Popular*.

A presença de 23 objectos marcados num conjunto tão vasto mostra como a marcação das peças era limitada apenas a alguns exemplares, não se fazendo, com certeza, em todos os tipos de louça que a fábrica produzia, sobretudo nos de consumo mais popular, aqui maioritariamente representados. Motivo pelo qual, seguramente, os fragmentos vidrados de faiança correspondem, excepto um, ao *Cantão Popular*, uma categoria, talvez mais selecta, que merecia ostentar a marca. Será também o caso da garrafa de grés: um produto novo que convinha publicitar.

Pelo facto de surgirem no depósito arqueológico, não podemos deduzir que estas marcas foram todas usadas, pois podem corresponder a experiências da própria fábrica que nunca chegaram a ser comercializadas. O que também é válido para a louça. Apenas temos essa confirmação para a FSAVP-M-1. A prova virá quando surgirem fragmentos ou objectos com esta marca fora do contexto de produção, demonstrando o seu uso pelos consumidores.

5. Considerações finais

Embora não seja comum vermos a Arqueologia cruzar-se nos caminhos de estudo do Romantismo, cremos que o presente caso pode trazer novos contributos ao que se conhece sobre esta época, particularmente quanto à faiança portuguesa então produzida que povoa hoje muitas das nossas colecções públicas e privadas.

Como já tivemos oportunidade de referir, o facto de se tratar de um contexto arqueológico datado, onde não há dúvidas quanto ao centro produtor, permite-nos vislumbrar, através destes milhares de fragmentos, a louça que era comummente produzida em Santo António de Vale de Piedade e nas outras fábricas da área do Porto, pois sabemos que todas imitavam os mesmos modelos, e, consequentemente, usada pela generalidade da população, podendo assim apurar-se gostos e modas então correntes. De assinalar que muitos dos tipos decorativos aqui apresentados são normalmente atribuídos à segunda metade do século XIX, porém a presença neste depósito arqueológico prova a

sua antecedência. Do mesmo modo, confirmou-se a aproximação do fabrico de Vale de Piedade com as produções de Miragaia, mas verificou-se a mesma proximidade para outras produções com a qual não era normalmente associada, casos da Bandeira, Fervença e Viana, patente sobretudo nas decorações policromas, mas também do Cavaquinho, com a louça preta de lustre e esponjada.

Estes singelos "cacos" permitem-nos também complementar a visão que nos é dada através dos objectos museológicos e artísticos, normalmente relativos a peças de excelência e não às que eram largamente utilizadas, ao contrário do que sucede com a cerâmica de proveniência arqueológica. Assim, o trabalho do arqueólogo, ao resgatar os restos materiais do quotidiano no seu contexto original, seja de produção, uso ou abandono, complementa o do conservador do museu ou do historiador da arte.

Inferimos, assim, que a Arqueologia assume um papel insubstituível para o real conhecimento da cerâmica e faiança portuguesa, especialmente porque somente através da escavação arqueológica dos antigos centros produtores poderemos fazer a atribuição de fabricos com base em critérios fidedignos e não meramente estilísticos, que, como vimos, são falíveis. A importância da intervenção e do registo arqueológico alonga-se ainda a todos os domínios de estudo que uma fábrica de louça oferece, que não apenas o da sua produção. No caso de Santo António de Vale de Piedade, a Arqueologia possibilitou conhecer o fabrico mais comum do período Araújo Lima, atribuir-lhe tipos decorativos que se lhe desconhecia, identificar três marcas inéditas que terá usado entre 1840 e 1846, redescobrir o espaço da primitiva manufactura, conhecer a evolução do seu edificado, esclarecer a origem do famoso prédio azulejado da rua Viterbo de Campos... E, mais importante, recuperar e reconhecer-lhe a Identidade e Memória que entretanto perdera.

Fig. 1 – Nas linhas superiores, fragmentos de chávena, pires, travessa (em cima) e prato (em baixo) com o tipo decorativo Paisagem *Cantão Popular*, subtipos 2.1 e 2.2 respectivamente. Na linha inferior, fragmentos de travessa e tigelas pertencentes ao tipo Paisagem *País.*

Fig. 2 – Fragmentos de pratos, tigela e tampas com o padrão decorativo *Shell edged pearl ware*, subtipos 4.1 (à esquerda) e 4.2.

Fig. 3 – Fragmentos de pote e respectiva tampa (à esquerda) e de prato e tigela com a técnica do esponjado.

Fig. 4 – Fragmentos de pratos e provável bacia (à esquerda, em baixo) com decoração zoomórfica.

Fig. 5 – Fragmentos de chávenas e pires com o tipo decorativo Vegetalista Primavera, subtipos 8.1, 8.2, 8.3 e 8.4 (da esquerda para a direita).

Fig. 6 – Fragmentos de chávena e pires com a decoração Vegetalista com urna.

Fig. 7 – Fragmentos de pratos com a decoração Paisagem com barcos (à esquerda) e de canecas com o padrão Paisagem com casinhas (à direita).

Fig. 8 – Fragmentos de caneca, tigela e prato decorados com losangos.

OS AGENTES DA MODA NO PORTO (1830-1850)

Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Morais

Este estudo, "Os agentes da moda no Porto (1830-1850)", faz parte de uma investigação mais alargada no âmbito da Dissertação de Doutoramento em História da Arte Portuguesa: *O Traje Feminino em Portugal na primeira metade do séc. XIX: mercado e evolução da moda*[1]. Ao prepararmos esta comunicação, aprofundámos a nossa investigação relativamente ao Porto Romântico, pelo que acrescentamos alguns novos elementos que completam o nosso anterior trabalho.

O Cerco do Porto (1832-1833) é uma referência, indissociável do Liberalismo, para uma nova organização social, cultural e económica da urbe. Recuperou-se o ritmo do desenvolvimento da cidade e é uma burguesia, de cariz liberal, triunfante, que chefia as instituições, que pretende transferir para a seu modo de vida um registo quase simbólico da sua nova condição social. Uma classe que começou por ascender numa sociedade em mudança, cada vez mais pelo mérito e cada vez menos pelo nascimento. Mesmo as famílias mais tradicionais da cidade tiveram que se adaptar a esta realidade.

Uma das expressões visíveis de todos esses novos valores sociais que se impuseram após esta data foi, sem dúvida, a moda: "*As modas serão um indicador dessas mudanças, provocando curiosas reacções de imitação, usurpação e rejeição*", segundo Maria José Moutinho dos Santos[2].

A efemeridade associada à moda, por vezes aliada à teatralidade que também lhe está inerente, funcionava como que uma espécie de camuflagem para todas as mulheres que pretendiam, através do aparato e do luxo, ascender e ser reconhecidas socialmente, como uma tentativa de figuração de um "eu" perante a exigência da época.

Mas como é que estas senhoras acompanhavam a evolução da moda? Onde compravam os seus adereços? Quem lhes fazia os seus vestidos? Quem as penteava?

Discutir moda e traje implica levar em consideração todas aquelas personagens e processos que estiveram direta ou indiretamente ligados e envolvidos na mutação e imposição de novos gostos e tendências, os agentes de moda, as publicações de moda, os que estiveram envolvidos no processo de confeção e criação de novos modelos (modistas e cabeleireiros), os que disponibilizaram os artigos de moda (comerciantes de moda), até aqueles que produziram alguns componentes (galões, luvas, chapéus) nas suas pequenas oficinas de cariz artesanais.

---

[1] MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de Morais – *O Traje Feminino em Portugal na primeira metade do séc. XIX: mercado e evolução da moda*. [S.l: s.n.], 2014. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 3 vols.

[2] SANTOS, Maria José Moutinho – O luxo e as modas em textos de cordel da segunda metade do séc. XVIII. *Revista de História*. Porto: Centro de História da Universidade do Porto / Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989, p. 146.

Ao inserirmos os alfaiates nos agentes da moda feminina, poderá parecer estranho, mas não nos podemos esquecer do seu papel relevante na confeção de roupa para senhoras até às primeiras décadas de Oitocentos[3] e como introdutores de armazéns de fato feito, onde se vendiam artigos de vestuário feminino.

Em Lisboa, tal como no Porto, desde épocas anteriores, os estabelecimentos que vendiam artigos de moda dedicavam-se sobretudo à venda de fazendas portuguesas, de chapéus e de alguns adereços, muitas vezes associados às Reais Fábricas. O número de lojas de fazendas de lã e seda era abundante na Invicta, nomeadamente na Rua das Flores, tradicionalmente mais ligada à venda de artigos de joalharia e ourivesaria.

As senhoras com algumas posses podiam comprar peças de roupa pré-confecionadas (mangas, vestidos), muitas vezes aos mercadores, e depois adorná-las e dando-lhes um acabamento personalizado, adaptado às suas preferências[4].

As pessoas de menos recursos, num processo imitador da classe socialmente mais elevada, recorriam amiúde ao reaproveitamento das roupas, tingindo-as ou mesmo copiando os últimos modelos com tecidos baratos, o que nem sempre resultava em absoluto. Por vezes, os vestidos também se faziam em casa, recorrendo a uma costureira vizinha, comprando as fazendas e os acessórios. Os algibebes, vendedores de roupa executada "a olho", também tinham um papel importante no mercado de confeção de vestuário na cidade do Porto[5], mas mais direcionado para o público masculino de parco poder económico.

Segundo Carlos Bastos, no *Livro de Ouro do Comércio e Indústria do Porto*, a mais antiga casa no ramo da moda e confeção nupcial é antecessora de "À Noiva" na Rua dos Clérigos, nº 18, cuja fundação data de cerca de 1815, hoje empresa "Grupo Noiva"[6].

O Porto, à medida que foi conquistando uma posição de maior relevo no comércio e na indústria, fez com que muitos estrangeiros, uma colónia que já era numerosa desde o século XVIII, se viessem estabelecer na cidade, procurando melhores oportunidades de vida, criando negócios, tentando estabelecer novos códigos de conduta, mentalidades e gostos, que acabaram por se refletir na própria moda.

---

[3] Alguns alfaiates do Porto ainda se dedicavam à confeção de traje feminino, no princípio de Oitocentos. A própria Confraria dos alfaiates do Porto foi muito abalada pelo trabalho que era feito por indivíduos que iam às casas particulares e que não eram sujeitos a exames de habilitação à profissão, mas, também, pelo trabalho das mulheres. Vd., a este propósito, SILVA, Germano – *Porto. Caminhos e memórias*. Lisboa: Casa das Letras, 2006, pp. 228-229.
Algumas mulheres surgem também registadas como alfaiates nos livros de passaportes, isto porque eram sujeitas a exames pela Corporação de alfaiates e eram denominadas *oficialas*, podendo trabalhar para os alfaiates femininos. Ana Claudina Martins, em 1833, é registada como Mestre Alfaiate no Registo de Passaportes Internos dado pela Polícia Preventiva do Porto. Cfr. Arquivo Distrital do Porto (A. D. P.). *Livro de Passaportes dados na Polícia Preventiva no Porto*. Lº 1, nº 27, f. 27.

[4] LEHNERT, Gertud – *História da moda do s*éculo XX. Colónia: Könemann, 2000, p. 9.

[5] Segundo José Alberto Rio Fernandes, era usual os algibebes nas ruas do Loureiro e das Flores, ainda nos finais do séc. XIX, colocarem nos passeios manequins com fatos expostos e, nos intervalos das portas, casacos, calças e coletes. Também nas ruas de Santa Catarina e Carmelitas se expunham casacos de senhora em cruzetas e manequins. No Porto era comum o aproveitamento do espaço público em frente à loja e da sua fachada para a exposição dos artigos em oferta. Vd, sobre este assunto, RIO FERNANDES, José Alberto – O comércio retalhista na cidade do Porto de finais do século XIX (IIª parte). *O Tripeiro*. 7ª s., ano X, 8 (1991), p. 236.

[6] Vd. BASTOS, Carlos, org. – *Livro de ouro do comércio e indústria do Porto*. [S. l.]: Carlos Bastos, 1943, p. 235.

De salientar que estes não eram só os estrangeiros vindos das Ilhas Britânicas, que sempre demonstraram forte predileção pelo Porto, mas sobretudo franceses, oriundos do país que ditava as normas da elegância. Todos estes indivíduos vieram alterar as práticas comerciais tradicionalmente usadas no comércio portuense.

Eram eles os impulsionadores de modas; reivindicavam novas formas de negociar e divulgar os seus serviços, procedimentos desenvolvidos dentro do espírito de uma sociedade de consumo em formação que conduziam o cliente ao universo do comércio de luxo e moda, o francês.

A moda era francesa, quer no comportamento, quer na etiqueta, quer nas *toilettes* e este comércio eficaz fez com que a mulher portuense seguisse com atenção a evolução das tendências.

As reações à invasão de todos estes comerciantes e prestadores de serviços, como modistas, alfaiates e cabeleireiros, levou a que, em 1821, uma modista portuguesa, muito aborrecida e revoltada com o sucesso das suas congéneres não nacionais, enviasse para o periódico portuense *A Borboleta Constitucional*, um veemente repúdio e protesto contra as "*Modistas Francesas, Inglesas, italianas e hespanholas; que entre nós habitão, não só se naturalizão, mas desnaturalizão o nosso dinheiro*"[7].

A vinda do Alfaiate de fato feito, o inglês Diogo Randall, com loja na rua das Taipas, anunciada no *Correio do Porto*, em 1822, também desencadeou uma reação pública, ao ponto de um assinante do periódico, apelidado de "O Carrapato", se manifestar contra esta incursão, de uma forma bastante contundente e peculiar, chegando a afirmar que o dito Armazém, ao prometer "*commodidade nos preços*" só demonstrava a sua lábia de "*armar ao dinheiro*"[8].

As estratégias publicitárias e técnicas comerciais, já adotadas em Lisboa e no Rio de Janeiro, foram introduzidas na Invicta por estes recém-chegados agentes de moda, que logo aproveitaram os periódicos da época para se propagandearem de uma forma extremamente eficaz, através de anúncios no *Periódico dos Pobres no Porto*, *O Gratuito*, *O Athleta*, *O Artilheiro*, *O Nacional*, etc., ou nos almanaques da cidade.

Talvez o facto de o Porto ser uma cidade mais dedicada ao trabalho do que à vida mundana, e de ter sofrido profundamente com as convulsões políticas e militares, seja a razão por não termos encontrado, em datas anteriores, muitas referências a estes agentes. Foi por meio dos anúncios, de registos de passaportes, monografias, de relatos de alguns visitantes ao nosso país, etc., que conseguimos perceber muita da atuação destes estrangeiros, que se foi ampliando nas décadas seguintes.

Estes anúncios, ora curtos ora longos, eram redigidos com alguma simplicidade, com letra reduzida ou ampliada, na posição normal ou inversa, e eram vulgarmente exibidos nas páginas finais dos periódicos. Por vezes, eram iluminados com uma pequena imagem (espartilho, luva, chapéu, casaca), evidenciando o ramo do negócio. Embora alguns destes comerciantes se intitulassem como agentes de uma atividade específica, como os cabeleireiros ou modistas, a verdade é que transacionavam todo

---

[7] *Borbôleta Constitucional*. 118 (29 set. 1821).

[8] *Correio do Porto com Permissão do Supremo Governo Provisório do Reino*. 77 (30 mar. 1822). A disputa entre aqueles que trabalhavam sujeitos a regulamentos e a pagamentos submetidos às corporações e aqueles que, independentemente, produziam novidades ou vendiam mercadorias concorrendo entre si era geralmente motivo de litígio. Acusavam-nos de venderem mais barato, devido a não pagarem os "direitos".

o tipo de artigos, alguns dos quais nada tinham a ver com a especialização da loja: pianos, objetos de decoração, chás, bebidas, pomadas, etc.

Apregoavam as modas trazidas do estrangeiro numa disputa, às vezes desleal, com muitas das lojas já estabelecidas. Afamavam, assim, as suas casas aos olhos de uma freguesia abastada e ávida de novidades, que gostava de ser prestigiada por um atendimento especial por parte destes comerciais.

Habilmente induziam as senhoras a comprar produtos e artigos de que não careciam, incutindo-lhes hábitos de consumo, até ai bastante prudentes. Toda esta massificação permitia uma maior acessibilidade aos produtos de luxo e de moda, mesmo às mulheres das classes mais baixas, embora a exclusividade continuasse a ser apenas para algumas.

As relações familiares entre os agentes de moda eram usuais. Não é difícil depararmo-nos com uma modista com casa ou armazém modas associada ao estabelecimento comercial do marido, que poderia ser cabeleireiro, ou mesmo alfaiate ou um mero comerciante, como Madame Guichard (D. Elena Eufrásia Formant) e o cabeleireiro João Heitor Guichard[9], mais conhecido por Heitor Guichard, dono do célebre Café Guichard, aberto em 1847 na Praça de D. Pedro[10], ou o casal Pedro e Bernardina Suére[11], entre outros.

Não podemos deixar de fazer uma alusão ao casal parisiense de apelido Villaret, ela modista com armazém de modas e ele cabeleireiro, que, após terem trabalhado em Lisboa (onde Mr. Villaret criou uma polémica nos jornais com outros colegas pela venda de um produto capilar) se instalaram no Porto na calçada do Corpo da Guarda, no nº 77, em 1834[12]. Não é de admirar que Madame Villaret, recém-chegada à cidade, se fizesse anunciar como "*modista de S. M. a Rainha da Baviera e de sua Alteza a Grã-Duquesa de Baden*"[13], à semelhança do que o marido usualmente fazia, para se autopromover[14].

A maneira de corrigir e realçar as figuras femininas popularizou o nome da Villaret em Lisboa, com os seus "espartilhos à Villaret", a ponto de esta compor um folheto, *Esboço sobre Espartilhos ou Arte de Dissimular as Imperfeições da Natureza*, que apresentamos na nossa tese, por considerarmos uma obra documental interessante[15]. No Porto, a modista ter-se-á apresentado como "Inventora de chapéus à Villaret".

---

9 Segundo o registo de batismo do filho do casal, de nome Heitor Filho, conhecido por Heitor Guichard Júnior, nascido no dia 1 de fevereiro de 1835 e batizado a 8 do mesmo mês, cf. A.D.P., *Registos Paroquiais,* Freguesia da Vitória (Porto). Lº 8 – Bapt., f. 170v. e 171.
Em 1864, Heitor Guichard ainda era vivo; foi padrinho do seu neto Raul, filho de Heitor Guichard Júnior, negociante, e de D. Cândida Emília Leal Cerqueira, cf. A.D.P., *Registos Paroquiais,* Freguesia de Cedofeita (Porto). Lº 42 – Bapt., f. 51.

10 *O Nacional*. 99 (29 nov. 1847).

11 *O Athleta.* T.1, 112 (15 dez. 1838).

12 *Periódico dos Pobres no Porto*. T. 1, 54 (18 mar. 1834).

13 *Periódico dos Pobres no Porto*. T. 1, 90 (1 mai. 1834).

14 *Gazeta de Lisboa*. vol. 1, 119 (21 mai. 1831), p. 486.

15 Também Mr. P. Villaret, em 1828, ainda em França, foi o autor da obra *Art de se coiffer soi-meme, enseigné aux dames; dueve du Manuel du Coiffer soi- même, Enseigné aux Dames; suive du Manuel du Coiffeur, precedé depréceptes sur l'entretien, la beauté et la conservation de la chevelure* (...) *par P. Villaret*. Ainda terá escrito: "*O Cabelleireiro da Corte e da Cidade; Tratado hygienico do cabello, ou meios de qualquer se preservar de cabellos brancos e ruivos, sem os tingir, onde ensinava*

Era habitual as modistas fazerem a divulgação dos seus serviços nos periódicos da época sob diferentes registos: como proprietárias de lojas de moda e fazendas, como costureiras-modistas, bordadeiras, fabricantes de coletes, chapeleiras, etc.

Para aumentar o seu prestígio, Madame Villaret também informava, pelos jornais, as suas frequentes idas a Paris e quais as últimas novidades de que dispunha. Recrutou costureiras e envolveu-se em quezílias com os redatores dos periódicos, como já tinha acontecido com o seu marido na capital. Quando Madame Villaret participou que ia sair do país, surgiu imediatamente uma notícia, "Novidade séria", de caráter jocoso, no *Artilheiro*, onde a atividade de modista era ridicularizada, provocando uma reação da mesma, que se sentiu muito ofendida nas suas qualificações francesas[16].

Alguns destes comerciantes herdavam o negócio dos seus familiares, como o alfaiate Augusto de Morais, com armazém de modas e de fato feito, que continuou a administrar o estabelecimento de seu pai, José Joaquim de Sousa Moraes, quando da sua morte[17].

Foram muitos destes agentes estrangeiros que conseguiram sucesso e se fixaram na cidade do Porto, constituindo família e nela terminando os seus dias, como Madame Guichard. Outros regressaram ao seu país de origem, como Madame Villaret[18]. Algumas apenas estiveram de passagem, como a fabricante de espartilhos Madame Forestier que, tendo trabalhado em Lisboa em 1840, se encontrava em casa de Madame Barhez na Rua do Bonjardim e que anunciava não pretender demorar-se muito tempo na cidade[19].

Alguns conceituados negociantes estrangeiros fixados em Lisboa traziam para o Porto muita da mercadoria que adquiriam, principalmente em Paris, normalmente transportada por mar e amplamente divulgada. Muitos deles criavam os seus próprios depósitos ou faziam negócio nos hotéis ou hospedarias em que se albergavam por períodos mais ou menos longos, como na Hospedaria do Peixe[20], Hospedaria do Raimundo[21], Hospedaria Francesa[22] e Hotel de Paris (antiga Casa da Assembleia Civilizadora)[23]. Vendiam fazendas francesas, chapéus de seda, grós de Itália, sapatos, capas, turbantes, bordados, toucas, flores, plumas, romeiras, manteletes, etc.

Aproveitando o progresso da cidade, alguns mudaram-se da Capital, estabelecendo-se na urbe. Outros simplesmente criaram uma sucursal, tais como Mademoiselle Andrillac, com loja de modas

o método de fazer toucados para as diversas cerimónias, adaptado às diferentes fisionomias, estaturas e cor das pessoas, = esta ultima he em Francez, e vende-se em casa do autor por 480 rs"., cf. *Gazeta de Lisboa*. vol. 2, 229 (28 set. 1831), p. 943.

16 *O Artilheiro.* T. 2, 4 (2 set. 1835).

17 *O Nacional.* 273 (29 nov. 1848).

18 *O Periódico dos Pobres no Porto.* T. 2, 194 (18 ago. 1835).

19 *O Gratuito, jornal d´annuncios*. 5 (1840).

20 *Borbolêta*. 157 (9 ago. 1827).

21 *Ibidem.* 17 (19 ago. 1826).

22 *O Nacional*. 136 (15 jun. 1848).

23 *Ibidem*. 5 (8 jan. 1849).

no Largo de Santo Elói[24], ou a modista Elisa Gautier[25], com armazém e casa de modas em Lisboa, ou o tão propagandeado Mr. Adolpho Marsoó (que comprou o trespasse da casa ao filho da célebre modista lisbonense Madame Lombré, quando da sua morte)[26]. O certo é que todos eles contribuíram para a elegância das portuenses.

Surpreendentemente, e contrariando o que apresentamos na Dissertação de Doutoramento, encontrámos, posteriormente, informações que nos provam que alguns destes agentes de moda estabelecidos na cidade do Porto nos anos do Cerco, mais tarde terão ido para a Capital, onde adquiriram fama e prestígio, como o cabeleireiro Mr. Amable Godefroy[27], ou o alfaiate de D. Pedro, Bernardo Coelho de Lemos[28], que acabou por receber o alvará de "Alfaiate de Sua Real Pessoa" de D. Maria II, em 1834[29].

Contrariamente a Lisboa e ao Rio de Janeiro, onde encontramos referências a alguns agentes que, após terem servido algum elemento da Família Real, recebiam privilégios e mesmo alvarás e anunciavam a sua profissão acrescida da honrosa distinção da *Casa Real*, de *S. Alteza Real* ou *de S. A. Serenissima Infanta*[30], etc. (o que demonstrava que tinham conseguido atingir a máxima notoriedade dentro do ramo), no Porto tal facto não se passou, como é compreensível, dada a distância da Corte.

Muitos cabeleireiros e modistas estrangeiros contratavam os serviços dos seus compatriotas. Depois de alguma aprendizagem, muitos destes profissionais emancipavam-se e montavam o seu próprio negócio. Anunciavam-se fazendo sempre referência ao seu antigo empregador, geralmente já com uma boa reputação. É o caso da modista Madame Bernardina Suére, sucessora de Madame Vignon[31], ou o cabeleireiro Domingos Sebastião Sanches, discípulo de Mr. Andrilliat, Cabeleireiro da Família Real que, estabelecido na rua de Santo António em agosto de 1835, abriu uma sucursal na Vila da Foz[32]. Ou mesmo o cabeleireiro Leopoldo, representante do lisboeta Mr. Baron[33].

As contramestras das modistas com mais renome, depois de alguma experiência profissional, autonomizavam-se e também usavam esta estratégia, como Mademoiselle Carolina, sucessora de Madame Villaret[34].

---

[24] *Directorio, Civil, Politico, Commercial, Historico e Estatistico da Cidade do Porto e Vila Nova de Gaya para o anno de* (...). Porto: Typographia Commercial, 1846, p. 154.

[25] *Periódico dos Pobres no Porto*. T. 1, s. nº (25 mai. 1850).

[26] *O Nacional*. 138 (18 jun. 1848).

[27] Vd. A.D.P. *Livro de Passaportes dados na Repartição da Polícia Preventiva*. Lº 3, nº 137, f. 137.

[28] Vd. A.D.P., *Livro de Passaportes dados na Polícia Preventiva no Porto*. Lº 2, nº 255, f. 255.

[29] Vd. MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Op. cit.*, vol. 2, p. 244.

[30] *Gazeta de Lisboa*. vol. 1, 110 (13 nov. 1830), p. 446.

[31] *Periódico dos Pobres no Porto*. T. 1, 21 (25 jan. 1835).

[32] *Periódico dos Pobres no Porto*. T. 2, 97 (19 ago. 1835).

[33] *O Estandarte*. 574 (20 dez. 1849), p. 2690.

[34] *O Artilheiro*. T. 1, 14 (9 jan. 1836).
Apresentamos alguns nomes de cabeleireiros que se destacaram na cidade neste período, por nós estudado: José Joaquim da Costa; Mr. P. Villaret, Mr. Amable Godefroy, João Heitor Guichard (Heitor Guichard), Pedro Suére, Domingos Sebastião

Não existindo publicações portuguesas dedicadas exclusivamente à moda editadas em Portugal desde 1822, com *O Toucador: periódico sem política*, foram as próprias modistas, os alfaiates e os comerciantes ligados à moda a proporcionarem às senhoras a oportunidade de conhecerem os figurinos franceses, vendendo cópias para todo o país e províncias. Assim fazia a célebre modista de Lisboa Madame Burnay[35] e, no Porto, Mr. Martin Créton, cabeleireiro que se notabilizou na cidade e que, em 1827, anunciava "*a Subscripção o Jornal das Modas de Paris*"[36] e, mais tarde, em 1835, o jornal de modas francês "Le Bon Ton"[37].

É no período romântico, nomeadamente a partir da segunda metade da década de 30, que prolifera o número de revistas nacionais dedicadas à moda e mesmo os periódicos de cariz genérico ou mesmo literário consagravam algumas colunas com descrições sobre as novas tendências.

Eram acompanhadas de figurinos, ilustrados por artistas como António Carvalho de Lemos (1806-1885), Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), Alexandre de Michellis (1818-1866), Maurício José do Carmo Sendim (1790-1870), José Maria Maciá Júnior (ativo 1834-1867), entre outros. Muitas destas revistas divulgavam principalmente a moda parisiense e não a que circulava em Portugal, através de meras cópias de figurinos apresentados nas edições estrangeiras, integrando as descrições das peças de vestuário que, frequentemente, não passavam de meras traduções.

Não sendo editadas na cidade do Porto (o primeiro periódico do Porto, com uma rúbrica sobre moda, foi *A Esmeralda: semanário universal*, no ano de 1850, impressa na Tipografia de José Lourenço de Sousa e cujo redator foi Marcelino Matos), mas na Capital, estas podiam ser enviadas para todo o país, mediante a sua assinatura, ou tinham locais de venda. *O Recreio, Jornal das famílias*, editado pela Imprensa Nacional, logo no primeiro ano da edição, em 1835, podia ser subscrito na loja de José Garcia de Moraes nos Passeios da Cordoaria e na de José Joaquim Rodrigues dos Santos, na rua dos Carrancas, nº 2 e 3[38]. O número elevado de subscritores confirma-nos que as tendências vigentes chegavam a todo o país[39]. *O Correio das Damas: jornal de litteratura e de modas*, editado em Lisboa, podia ser assinado na Rua das Flores, no nº 251, em 1836[40], ou na loja de livros Cardozo, na rua das Hortas, em 1849[41].

Ao plagiarem os modelos, muitas modistas e alfaiates esforçavam-se por fazer cópias fidelíssimas do vestuário que era gracioso na revista, mas cuja confeção era complexa, esquecendo-se que nem sempre era o adequado para ser usado em determinadas situações do quotidiano.

Sanches, Pedro António Cruz, Pedro Durant, Luiz Camroux, Mr. Leopoldo, Lucas dos Santos, Mr. Dubois/ Mr. Claude, António Pereira, etc.

[35] *Gazeta de Lisboa*. vol. 2, 174 (26 jul. 1827).

[36] *Borbolêta*. 17 (16 jan. 1827).

[37] *O Artilheiro*. T. 2, 26 (18 nov. 1835).

[38] *O Recreio, Jornal das famílias*. T. 1, (1835), s/p.

[39] *Ibidem*, pp. 305-315.

[40] *O Correio das Damas: jornal de litteratura e de modas*. T. 1, 1 (1 jan. 1836), p. 8.

[41] *O Nacional*. 6 (9 jan. 1849).

Alguns destes comerciantes estavam ligados à produção de artigos como, por exemplo, chapéus, para além das pequenas unidades fabris existentes na cidade. O Porto era muito conhecido pela qualidade deste tipo de artigo[42] (mais direcionado para o público masculino), assim como de luvas. Os estabelecimentos de venda de luvas foram aumentando na rua de Santo António, como as lojas de Martin Créton e Augusto Frequet, etc., também eles fabricantes, negócio que se ampliou nos anos seguintes, segundo os almanaques da cidade[43]. O mesmo se passou com as lojas de chapéus e de enfeites para senhoras, dos fabricantes de coletes franceses, como a casa da modista Madame de Lauga ou Madame Forestier, etc.

Já as fábricas de tecidos na cidade, só com o fim das guerras liberais e com as medidas protecionistas, como a Pauta de 1837, mais tarde renovada em 1841, vão crescer em número significante. As de tecidos de algodão, que se tinham dedicado muito à produção de tecidos de estreito na década de 40, são em grande número e concentravam muita da mão-de-obra no trabalho ao domicílio, numa complementaridade típica das soluções pré-industriais. Com base nas informações retiradas de fontes estudadas, era nas pequenas unidades oficinais da cidade que se produziam alguns dos materiais e artigos que, direta ou indiretamente, estavam implicados na confeção do vestuário e dos adornos femininos, como tecidos, galões, luvas, pentes, etc.[44]. No entanto, os artigos importados é que continuavam a satisfazer e a atrair os ávidos consumidores portuenses e com os quais os fabricantes portugueses não podiam concorrer.

Reconhecendo os benefícios propagandísticos colocados em prática pelos agentes de moda estrangeiros, vários portugueses concluíram que seria lucrativo também aderir a este tipo de publicidade, pois era um procedimento fácil e eficaz para captar nova clientela, dado que a atração por tudo o que era estrangeiro avivava o *modus operandi* da cidade.

Assim, mesmo não sendo francês, o comerciante portuense queria dar às suas mercadorias a vertente cosmopolita das apresentadas nas lojas daquele país. Estabelecimentos de pequenas dimensões ganhavam, assim, a aura dos grandes armazéns de modas gálicos, aos olhos de clientes inquietos pela chegada de novas mercadorias e tendências.

No caso das modistas portuguesas, percebendo o êxito das suas colegas francesas e para cativarem uma maior atenção do público, afrancesavam o nome quando casavam com um francês, como Madame Bernardina Suére, que por vezes se anunciava como Bernardine e modista francesa; ou mesmo acrescentavam a palavra Mademoiselle ou Madame, como no caso de Madame Ferrão[45].

Apresentamos algumas modistas estabelecidas na cidade, umas com casas de modas, outras apenas dedicadas à arte de criar belas confeções: Madame Lambert, Madame Gensebeb, Madame Forrestier, Mademoiselle Theodorina Fromant, Ana Narcisa, Madame Duquet, Josefina Máxima

---

[42] Entre 1834 e 1852 havia, no Porto, oficinas de chapelaria de tão pequena dimensão e com cariz tão artesanal, que não foram recenseadas nos inquéritos de 1845 e 1852, pois não eram reconhecidas como fábricas. Daí que encontremos muitos nomes ligados à chapelaria, mas não de caráter industrial.

[43] Vd. *Almanak Commercial, fabril, judicial, administrativo, eclesiástico do Porto e seu districto para* (...) Porto: Tipografia de J. L. Sousa, 1857; *Almanak portuense para o anno de 1867*. Porto: António José d´Oliveira, 1866.

[44] Vd. MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Op. cit.*, vol. 1, pp. 252-289.

[45] *O Artilheiro*. T. 2, 16 (14 out. 1835).

Figueiredo, Andreza Nunes Pereira de Barros, Madame Malet, Madame Lauga, Madame Mathilde Widerkerh, Mademoiselle Elisa Gautier.

Também os alfaiates portuenses aderiram a este tipo divulgação, usando os periódicos da cidade. Destacamos Augusto de Moraes, Domingos de Oliveira e Sousa, José António da Silva Braga, Bento José da Cruz, José Joaquim Novais, António Baquet, etc., com armazéns de fato feito[46]. Estes estabelecimentos foram muito relevantes na cidade, dado que acabaram por ser difusores de modas vigentes noutros países, garantindo o acesso a um maior número de pessoas, nomeadamente às do sexo masculino. Alguns vendiam também artigos para senhoras, e outros, para cativarem clientela, avisavam que, no seu estabelecimento, existia uma modista que as podia servir com todo o tipo de obras.

Quer na Capital quer na Invicta, a partir de 1830, o número de sapateiros foi diminuindo, isto porque existia uma séria concorrência com os armazéns de moda e de retalho e as lojas das fábricas que se iam instalando, vendendo todo o tipo de artigos, inclusive sapatos, botas, galochas, etc.

Em meados do século, todos estes instigadores de moda, com nomes franceses ou afrancesados, marcavam presença nas principais ruas da cidade. Iniciavam a sua estadia noutros locais da cidade, mas passado algum tempo mudavam para o centro comercial da moda, nomeadamente entre a Praça Nova, o largo dos Loios, e as ruas de Santo António, Clérigos (mais dedicada aos armazéns e lojas de fazendas) e das Hortas, onde existiam lojas de aspeto mais moderno, maiores, com mais claridade, bem diferentes das pequenas, sombrias e pouco ventiladas da rua das Flores e das instaladas nas zonas mais antigas da cidade[47].

Destacamos algumas, como as de Lino Eleutério, Adolpho Marsoó, António Pereira, A. Joaquim Máximo, Gertrudes Fantoce, Pedro Suére, Madame Guichard, Maurício Buisson, Martin D'Artayette, Madame Lambert, Madame Duquet, Ana Narcisa, Mademoiselle Catarina Andrillac, de Theodorinda Fromant, Mr. Anselme Couregge, etc.

Construída a parte do exame de situações circunscritas de todos estes agentes de moda, mesmo que fragmentadas, através dos anúncios nos periódicos, registo de passaportes, trabalhos científicos e monografias e artigos sobre a cidade, podemos estabelecer a sua interação com a cidade e a cultura e, principalmente, com o aperfeiçoamento do gosto e da estética feminina portuense entre 1830 a 1850.

Não sendo viável abordá-los todos, acabámos por segui-los numa viagem pelo universo da moda, entre ruas e vielas, numa encruzilhada de luvas, vestidos, chapéus, guarnições, sapatos, etc., nunca esquecendo que foram eles que permitiram que a mulher portuense, num processo lento e por vezes imitativo, acompanhasse com maior atenção a evolução da moda.

---

[46] O número destes armazéns de fatos feitos, de proprietários portugueses ou estrangeiros, foi crescendo a partir da 2ª metade do século, segundo o *Almanak da cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o anno de* (...), 1852-53.

[47] AURORA, Conde d' – *Itinerário romântico do Porto*. Porto: Domingos Barreira, 1962, p. 67.

O NACIONAL – DA APOLOGIA DA FEDERAÇÃO PENINSULAR À CONTESTAÇÃO ANTI-IBÉRICA (1846-1870)

Maria da Conceição Meireles Pereira[1]

O Nacional, com o subtítulo *Jornal Político, Literário e Comercial*, foi um carismático diário do Porto publicado ao logo de quase um quarto de século, entre 25 de Maio de 1846 e 11 de Novembro de 1870[2]. Augusto Xavier da Silva Pereira apresentou-o como afecto ao partido cartista e depois ao regenerador[3], que proveio do periódico *A Coaliz*ão, seguindo-se-lhe *O Progresso do Porto*[4]. Essa referência a uma ligação inicial aos cartistas foi corrigida por Alberto Bessa, que o caracterizou como "órgão dos irmãos Passos"[5] que, em virtude de diversas circunstâncias, sofreu várias interrupções.

O primeiro proprietário e editor d'*O Nacional* foi Joaquim Ribeiro de Faria Guimarães (1807-1879), um importante empresário da cidade e também político com cargos a nível do poder local e central. Nascido no concelho de Lousada, estabeleceu-se jovem no Porto, exercendo a profissão de caixeiro, vindo a fundar uma tipografia onde se imprimiram periódicos como *O Atleta*, *A Coalizão* e *O Nacional*. Em 1847 foi co-fundador da Fundição do Bolhão e, dez anos mais tarde, um dos fundadores da Fábrica de Lanifícios do Lordelo, na qual desempenhou a função de director técnico por vários anos. O seu espírito de iniciativa levou-o a integrar os grupos de indivíduos que criaram a Associação Industrial Portuense – de cuja primeira direcção foi presidente (1852-1854) – e a Associação Promotora da Indústria Fabril; foi também membro da Associação Comercial Portuense, da qual se tornou presidente em 1869. A par desta intensa actividade empresarial e associativa, integrou diversas vereações da autarquia portuense[6] e foi eleito deputado em várias legislaturas (1860-1871) pelo partido regenerador[7]. Justamente numa

---

1 CEPESE – Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

2 Embora Artur Duarte Sousa Reis coloque o fim da sua publicação em 1 de Novembro de 1870 (*Jornais do Porto*. Edição fac-similada. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1999 [1896] p. 51). O acervo completo deste jornal encontra-se na Biblioteca Pública e Municipal do Porto, num total de 45 volumes.

3 PEREIRA, A. X. da Silva, 1896 – *O Jornalismo Portuguez*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos, p. 55.

4 PEREIRA, A. X. da Silva, 1897 – *Os Jornaes Portuguezes. Sua Filiação e Metamorphoses*. Lisboa: Imprensa de Libanio da Silva, p. 104. Quanto ao *Coalizão* (2 de Janeiro de 1843 a 23 de Abril de 1846), considera-o "histórico-progressista", enquanto liga *O Progresso do Porto* (18 de Novembro de 1870 a 21 de Março de 1871) ao partido conservador-progressista.

5 BESSA, Alberto – Jornaes da Minha Terra. *O Tripeiro*. [Porto]. 47 (167), 3ª série, (1 Dez. 1927), p. 355.

6 SOUSA, Fernando de, coord. – *Os Presidentes da Câmara Municipal do Porto (1822-2013)*. Porto: CEPESE/Câmara Municipal do Porto, 2013, pp. 90-91, 128, 138, 144-145.

7 MATOS, Ana Cardoso de – GUIMARÃES, Joaquim Ribeiro de Faria. *In* MÓNICA, Maria Filomena, coord. – *Dicionário Biográfico Parlamentar (1834-1910)*. Lisboa: Assembleia da República, 2005, vol. 2, pp. 393-396.

intervenção na Câmara dos Deputados, em Fevereiro de 1868, testemunhou a sua admiração pelos irmãos Passos, afirmando que eles haviam sido seus mestres, que o haviam honrado com a sua amizade e confiança, e com Passos Manuel aprendera a "*ser revolucionário, quando a revolução se torna necessária*"[8].

Este periódico viria ainda a conhecer mais dois editores-proprietários: José Joaquim Gonçalves Bastos, dono da tipografia da Rua do Corpo da Guarda, e Agostinho Luís António Honorato, com tipografia na Rua de S. Roque.

Alberto Bessa destacou que *O Nacional*, nos tempos que defendia a política dos irmãos Passos, teve como colaboradores, entre outros, D. António Alves Martins, futuro bispo de Viseu, então já com experiência parlamentar (como deputado pelo partido reformista), José Luciano de Castro, Custódio José Vieira e Camilo Castelo Branco[9] e terminou a sua breve nótula hemerográfica afirmando: "*Em qualquer das suas fases, porém, foi sempre um jornal bem feito, honrando a imprensa da nossa terra*".

A referida afeição d'*O Nacional* ao partido regenerador deve contudo ser matizada, até porque as distintas personalidades e sensibilidades ideológicas dos seus colaboradores lhe conferiram opiniões plurais, além de ter por vezes criticado alguns governos e estadistas regeneradores e apoiado alguns progressistas.

Este periódico anticabralista participou no grande debate que no 3º quartel de Oitocentos percorreu a sociedade portuguesa, isto é, a complexa questão ibérica. Iniciou-se com a apologia da união peninsular sob a fórmula federativa republicana, visível até inícios da década de 1850.

Logo em Setembro de 1847, *O Nacional* publicou um extenso artigo subordinado ao título "Relações de Portugal com Espanha", que defendia uma profunda concertação económica peninsular, bem como uma aliança de estratégia ofensiva e defensiva[10], separando-as todavia da questão da união política. Esta formulação de um mercado ibérico prosseguirá em artigos posteriores, nomeadamente pela defesa de uma liga alfandegária peninsular.

Com efeito, o artigo de 1847 defendeu, em pleno rescaldo da guerra civil e consequente intervenção militar anglo-espanhola, a união comercial da península. Introduzindo o assunto com a visão optimista de paz perpétua das nações da Europa veiculada por Saint-Pierre, apresentava exemplos de recente entendimento político-económico entre países e territórios tradicionalmente conflituosos ou rivais, como o *Zollverein* alemão, a liga das alfândegas entre a França e a Bélgica, ou a organização da Jovem Itália. A união comercial que advogava para a península seria, assim, a solução para o contrabando[11] resultante do regime comercial impeditivo em vigor e pressupunha a criação de infra-estruturas de circulação, designadamente a canalização de rios e a construção de caminhos-de-ferro e de estradas de *macadam*, com vista ao escoamento de produtos agrícolas (azeite, frutas, etc.) e à renovação do tecido industrial, com realce para os sectores do vidro, louças, chapelaria, ferragens, fiação e papel.

---

8 *Apud* IDEM, *Ibidem*, p. 394.

9 Como refere Bessa, foi neste periódico que saiu o poema de Camilo, no dia 20 de Fevereiro de 1850, que alude ao seu encontro, num baile, com Ana Plácido.

10 *O Nacional*. [Porto]. 29, (11 Set. 1847), pp. 1-3.

11 Cf. PEREIRA, Maria da Conceição Meireles – O contrabando luso-espanhol no século XIX – o discurso dos teóricos. *In O contrabando e outras histórias*. Porto: CENPA/FLUP, 2000-2001, pp. 25-51.

Percorre este texto uma dimensão quase pedagógica já que analisava, demoradamente, o nocivo desconhecimento mútuo que um mau fado persistia em manter entre os dois países peninsulares, culturalmente próximos por afinidades de língua, história, literatura, leis e costumes. As causas dessa perniciosa separação eram remotas, provinham dos ódios gerados nos tempos de Carlos V e, sobretudo, da monarquia filipina, habilmente atiçados por várias potências europeias. De forma ingénua e optimista, considerava especialmente oportuno fazer a aproximação dos dois países logo após as convulsões civis e a intervenção militar estrangeira, já que tais eventos tinham concorrido para a dissipação dos rancores multisseculares:

> "*Mas até nem tais ódios existem hoje. Por um desses milagres, que aparecem mais duma vez na história da humanidade, a providência chegou aos seus fins pelo meio que menos próprio parecia. A entrada do exército espanhol em terras de Portugal, que lá fora se supunha nos levaria a uma guerra de extermínio, deu-nos ocasião de ver de perto e conhecer os nossos vizinhos; e o mesmo foi vê-los e conhecê-los, que abraçá-los, admiti-los no centro das nossas famílias, sentá-los na nossa mesa e tratá-los e amá-los como nossos irmãos. Todos nós temos muito que lhes agradecer — a uns pouparam muitos sofrimentos — a outros por ventura, muitos remorsos*"[12].

Por outro lado, tendo consciência da inelutável associação entre a doutrina de união económica e a de união política, este texto separou-as cuidadosamente, preconizando exclusivamente uma progressiva concertação económica, bem como uma aliança de estratégia ofensiva e defensiva:

> "*Não gostamos de divagar pelos intermúndios de Epicuro; somos muito práticos, muito positivos. Não pensamos numa Espanha única e indivisível, e ainda menos numa Confederação Ibérica – teríamos remorsos de apagar com um correr de esponja a nossa história, e passar a língua de Camões para o rol das mortas. Quereríamos sim, que se estreitassem as nossas relações, – e nem isso de salto, mas gradual e sucessivamente – primeiro com regulamentos mais liberais para a navegação dos rios – depois com progressivas modificações de pautas – e em fim com a união das alfândegas, quando a experiência tivesse verificado a certeza dos cálculos económicos; e com uma íntima e insolúvel aliança ofensiva e defensiva, assentada não nos mudáveis caprichos de duas frívolas e volúveis camarilhas, mas nas convicções firmes e profundas de dois povos*"[13].

Em 1850, a propósito de um artigo da *Revue des Deux Mondes* que denunciava um plano de absorção de Portugal pela Espanha, este jornal acusou Costa Cabral de se entender com Narvaez e de influenciar os ânimos da rainha portuguesa contra a Inglaterra, a favor da Espanha e França, e propôs o estreitamento dos laços entre Portugal e Espanha num sentido demoliberal, referindo que aquém dos Pirenéus era já tarde para o obscurantismo, mas cedo demais para o republicanismo[14].

Não sendo, porém, o monolitismo timbre do *Nacional*, os artigos de primeira página de Custódio José Vieira preconizavam, em 1852, a federação ibérica republicana associando fortes críticas à Regeneração e a Rodrigo da Fonseca Magalhães[15]. Com efeito, afirmou que a Regeneração ia entregar o país

---

[12] *O Nacional*. [Porto]. 29, (11 Set. 1847), p. 2. Optou-se por actualizar a grafia das transcrições.

[13] *O Nacional*. [Porto]. 29, (11 Set. 1847), p. 3.

[14] *O Nacional*. [Porto]. 42, (20 Fev. 1850), p. 1.

[15] *O Nacional*. [Porto]. 158, (15 Jul. 1852), p. 1 e 118, (23 Maio 1853), p. 1. É provável que alguns dos artigos seguintes fossem também da pena de Custódio José Vieira, mas facto é que apenas os dois citados saíram com o seu nome, situação aliás excepcional, já que todos os textos de primeira página do jornal, bem como os restantes, não eram assinados.

à Espanha, a qual se preparava para tomar posse de Portugal, mansa e paulatinamente. Afirmando-se contrário às rivalidades das nações e ao nacionalismo acanhado e mesquinho, Custódio Vieira defendia a federação ibérica, solução que resolveria o velho problema nacional, unindo os povos por via da fraternidade. Portugal deveria tomar a iniciativa por meio de um contrato bilateral, recusando sempre a absorção violenta, pelo que bradaria com todas as forças "*contra os que quiserem entregar-nos de mãos atadas*"[16]. Reconhecia, no entanto, que a ocasião não era ainda oportuna, pululavam interesses diversos e a própria situação geral da Europa constituía também outra contra-indicação.

Aquele advogado duriense identificava a centralização com o despotismo, pelo que no seu comentário ao célebre texto de Alexandre Herculano sobre os caminhos-de-ferro chegou a afirmar que, sendo monárquico, o distinto escritor era "*quase tão democrata como nós sendo republicanos*"[17]. Mas se a apologia municipalista era evidente neste periódico do Porto, os receios de Herculano quanto ao desenvolvimento das estruturas ferroviárias não foram partilhados e *O Nacional* tornou-se um defensor do progresso material, do fomento fontista e, muito concretamente, dos caminhos-de-ferro.

A revolução de Julho de 1854 em Espanha reanimou nos redactores do *Nacional* a intenção de entendimento com aquele país, defendendo que esse relacionamento poderia começar no imediato com a solidariedade dos interesses económicos, por sistemas combinados de vias de comunicação e por uma liga comercial, já que a reunião política, embora providencialmente traçada, estava ainda longínqua:

> "*Não vimos hoje fazer a apoteose da união ibérica. Não queiramos antecipar a obra do tempo, e apressar o amadurecimento das ideias.*
> *A Providência tem marcado no seu eterno quadrante o destino dos povos. Bata a hora predestinada; e ele há-de consumar-se a despeito dos esforços impotentes dos homens.*
> *Sem nos aventurarmos aos sonhos humanitários da união de Portugal e Espanha, porque, mesmo com as condições actuais de independência política das duas nações, não se há-de estabelecer a solidariedade dos interesses económicos por sistemas combinados de vias de comunicação e por uma liga comercial?*
> *Por que, debaixo do ponto único da solidariedade dos interesses comerciais, não se há-de apresentar a Península como uma única família de produtores não hostilizando mas favorecendo-se mutuamente?*"[18].

Nesta mesma linha integrava-se um artigo publicado na semana seguinte, que referia a união das alfândegas como um sistema "*de muita vantagem para ambos os países moral e politicamente falando*", já que "*a experiência tem-nos mostrado que nações constituídas como a portuguesa e a espanhola não podem estabelecer um fisco regular e que dessa impossibilidade nascem escandalosos roubos à fazenda nacional, nasce a ruína da indústria, e nasce, mais do que tudo, a imoralidade e a corrupção*"[19].

---

[16] *O Nacional*. [Porto]. 158, (15 Jul. 1852), p. 1.

[17] *O Nacional*. [Porto]. 118, (23 Mai. 1853), p. 1.

[18] *O Nacional*. [Porto]. 167, (26 Jul. 1854), p. 1.

[19] *O Nacional*. [Porto]. 185, (17 Ago. 1854), p. 1.

A liga económica peninsular, designadamente por meio da união alfandegária, afigurava-se então, nas páginas deste diário, como o "*único meio verdadeiramente grande de levantar do abatimento a nossa caduca e quase desvanecida individualidade nacional*"[20].

Mas além da defesa da concertação económica peninsular, tema aliás partilhado ou rebatido pelo periodismo da cidade[21], *O Nacional* fez a apologia da federação ibérica, concedendo-lhe o espaço nobre do artigo de abertura[22]. A doutrinação do federalismo peninsular insistia na inelutabilidade da sua realização e simultaneamente esgrimia argumentos que visavam anular os preconceitos que em Portugal grassavam contra o país vizinho, realçando que ele se encaminhava para a tranquilidade e para um regime francamente liberal:

> "*Para os que entendem que a união ibérica é um facto providencial e inevitável, determinado por causas geográficas, económicas e políticas, que nenhuma resistência poderá impedir no futuro, a tendência da revolução concorre para entrever mais proximamente a aurora do federalismo ibérico. Dir-se-á doravante tudo o que a obcecação inspirar em detrimento do iberismo, mas não se há-de poder dizer que a Espanha não é digna de se associar aos nossos destinos, pela fereza e instintos sanguinários de seus filhos*"[23].

Associada a este claro elogio da via federalista, encontrava-se a defesa do prévio entendimento dos dois países a nível económico, considerando o mesmo artigo que era chegado o momento para os "*homens públicos de Portugal e Espanha pensarem sobre as grandíssimas vantagens da liga dos interesses económicos da Península pela modificação das pautas de ambas as nações, pelo sistema harmónico e concatenado dos caminhos-de-ferro, por todos os meios, finalmente, que aproximam os sentimentos, as ideias, os produtos da inteligência e do trabalho dos povos*"[24].

Defendendo que a implementação do iberismo dependia da amplitude e profundidade do seu debate e propagação, este periódico tentou promovê-los na medida das suas possibilidades, pese embora reconhecesse que a ideia estava ainda longe de concretizar-se:

> "*O iberismo é um facto inevitável. Podem adiá-lo certas circunstâncias; mas não impedi-lo. E deve dizer-se contudo que ele agita-se e vive mais no gabinete de alguns estadistas e escritores políticos, do que nas casas dos cidadãos e cabanas aldeãs dos dois povos vizinhos.*
> (...) *Acreditando, como dissemos, na união ibérica pela federação; reputando-a auspiciosa aos destinos de Portugal e Espanha; chamando-a mesmo com os nossos votos e ardentes simpatias, cremos que não está tão próxima, como seria para desejar; porque a não supomos suficientemente elaborada e amadurecida no pensamento e na vontade de todos os portugueses e espanhóis*"[25].

---

[20] *O Nacional*. [Porto]. 196, (30 Ago. 1854), p. 1.

[21] Cf. PEREIRA, Maria da Conceição Meireles – Concertação Económica Peninsular e União Aduaneira na Imprensa Portuense – propostas e resistências no 3º quartel de Oitocentos. *Revista da Faculdade de Letras – História*. [Porto]: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2ª Série, 13, (1996 [1998]), pp. 423-462.

[22] *O Nacional*. [Porto]. 191, (24 Ago. 1854); 221, (28 Set. 1854); 230, (9 Out.1854).

[23] *O Nacional*. [Porto]. 191, (24 Ago. 1854), p. 1.

[24] *O Nacional*. [Porto]. 191, (24 Ago. 1854), p. 1.

[25] *O Nacional*. [Porto]. 221, (28 Set. 1854), p. 1.

Sem hesitações, *O Nacional* sancionou a federação como única forma de realizar a união ibérica: "*Entre a união pela conquista, entre a união pelo consentimento dos dois países governados por um só monarca, e a união pela federação, parece-nos que não pode deixar de merecer as simpatias gerais o último modo de resolver este grande problema*"[26].

Com efeito, este jornal do Porto identificava o regime federativo com o direito, a liberdade, a expressão do catolicismo social dos novos tempos:

> "*E nós queremos a união pela federação. A federação é a ligação voluntária dos dois povos.*
> *A federação é a comunhão dos seus interesses políticos, morais e religiosos; sem que nenhum dos dois fique senhor ou escravo do outro.*
> (...) *A federação não faz escravos: faz irmãos todos os filhos da Península.*
> (...) *Se somos iberos pelo coração, é porque amamos a fraternidade dos povos, que é uma consequência da religião de Cristo*"[27].

A partir de 1856, contudo, multiplicaram-se os lamentos pela evolução dos acontecimentos em Espanha, que o *Nacional* dizia caminhar para a reacção, diminuindo drasticamente as referências à federação ibérica. Defendendo sempre os princípios liberais e o progresso material, este diário portuense aproximou-se do partido regenerador, passando a apoiar políticos como Rodrigues Sampaio, Casal Ribeiro ou Fontes Pereira de Melo, cujas actuações governamentais elogiou. Concomitantemente acirraram-se as críticas ao partido progressista ao longo da década[28]. Entre Junho e Agosto de 1860, na iminência de uma guerra europeia, publicou nas suas colunas o estudo militar de J. Paulino, *A defesa de Portugal*, e publicitou a política de defesa do governo, cuja queda lamentou.

Entre 1860 e 1863, o tratamento da questão ibérica cingiu-se fundamentalmente à crítica da imprensa e alguns políticos de Espanha, em virtude das suas susceptibilidades ou ambições ibéricas. Curiosamente, entre Abril e Junho de 1864, num total de trinta e um fascículos, foi publicada a obra de propaganda de Eduardo Ruiz Pons e Romualdo Lafuente sobre a República Democrática Federal. Este longo texto, que defendia a democracia em detrimento do socialismo, estudava sobretudo a realidade espanhola, para a qual preconizava a divisão em onze estados federais, mas lançava o repto a Portugal, no sentido de vir a constituir com a sua vizinha uma confederação republicana peninsular:

> "*Cuando España sea libre y feliz, el pueblo portugués quera compartir su suerte con la nuestra y confederarse con nosotros, porque es el único medio de que pueda hacerlo sin ningún menoscabo de su dignidad, sin miedo de perder un solo átomo de su independencia y conservando intacta su autonomía. Portugal será entonces el duodécimo Estado federal de la Península Ibérica*"[29].

---

[26] *O Nacional*. [Porto]. 221, (28 Set. 1854), p. 1.

[27] *O Nacional*. [Porto]. 230, (9 Out. 1854), p. 1.

[28] Refira-se que em 1858 os dois redactores políticos d'*O Nacional* eram Gonçalves Basto e José Luciano de Castro e o redactor literário Camilo Castelo Branco; a partir de 1861, Adriano José de Carvalho e Melo era o editor e administrador. Em 1863 deu-se uma mudança na administração, constando como proprietários Gonçalves Basto, Custódio José Vieira e Agostinho Luís António Honorato, acumulando este último as funções de administrador, enquanto Gonçalves Basto e Custódio José Vieira surgiam como redactores.

[29] *O Nacional*. [Porto]. 102, (7 Mai. 1864), p. 1.

Ruiz Pons era, aliás, um dos muitos refugiados políticos espanhóis no Porto e o tema da protecção fraterna aos emigrados do país vizinho tornou-se uma das imagens mais vincadas d'*O Nacional*. Daí a dolorosa aceitação da expulsão do general Prim, um dos mais destacados chefes da oposição à rainha Isabel II de Espanha que por essa razão se refugiou por diversas vezes no nosso país, expulsão essa decretada em 1866 pelo governo de fusão, que *O Nacional* apoiava, já que, do exílio, aquele alto oficial continuava a conspirar abertamente contra a dinastia borbónica.

Inquestionavelmente, a concordância com a expulsão de Prim foi uma decisão difícil para o periódico, como se infere da explicação que considerou ser necessário dar:

> "*Sem emitirmos a nossa opinião sobre as notícias da retirada do bravo general, porque, falando com franqueza, quando tentávamos ocuparmo-nos da questão, vacilámos, concorrendo talvez muito para isto a nossa muita afeição pela grandiosa causa da liberdade, aceitamos a resolução do governo, que tem deveres que às vezes estão acima dos seus sentimentos de simpatia, por isso que, se deu hospitaleiro agasalho aos emigrados, não deve faltar às obrigações internacionais, aos deveres de lealdade e ordem para com as nações aliadas*"[30].

Paralelamente, *O Nacional* aplaudiu outras medidas do executivo de coligação como a carta circular de Casal Ribeiro, ministro dos Negócios Estrangeiros, que privilegiava a aliança com a Espanha[31]. Mas, a partir do Verão de 1867, a desilusão face ao governo de fusão começou a acentuar-se, multiplicaram-se as críticas a Casal Ribeiro, cujos escritos ibéricos foram profusamente invocados, e *O Nacional* voltou a apiedar-se dos emigrados espanhóis. Em 1868-1869 sucederam-se os ataques a outros vultos acusados de defender o iberismo como Carlos José Caldeira, no seguimento do escândalo das alfândegas, e sobretudo Latino Coelho, apresentado como o "*primeiro ibérico de Portugal*"[32].

O folheto de Joaquim José Ribeiro, *A União Ibérica ou reflexões sobre a união dos dois povos da península*, provocou um verdadeiro coro de protestos, numa altura em que a oposição ao governo de fusão atingia o seu clímax. *O Nacional* liderou esse movimento, publicando um série de oito artigos que contestava as asserções do folheto[33], opinando que a união ibérica de índole monárquica conduziria à ruína, mas admitindo ainda a solução da federação, caso Portugal e Espanha se constituíssem previamente como repúblicas.

A "Janeirinha", que provocou a queda do gabinete, foi saudada pel'*O Nacional*, que sobre o assunto publicou artigos do filósofo e matemático Pedro Amorim Viana, professor da Academia Politécnica do Porto e figura charneira da tertúlia intelectual da cidade.

O governo presidido por Sá da Bandeira, entre Julho de 1868 e Agosto de 1869, denominado "reformista", angariou particular aversão d'*O Nacional*. Em Setembro de 1868 eclodiu a revolução espanhola, que destronou a rainha e colocou a Espanha em demanda de um monarca, potenciando

---

[30] *O Nacional*. [Porto]. 44, (25 Fev. 1866), p. 1.

[31] Esta carta dirigida aos representantes de Portugal nas cortes estrangeiras valeu a Casal Ribeiro a acusação de querer realizar a união peninsular. *O Nacional* negou essa lógica da oposição e defendeu o ministro, afirmando que ninguém em Portugal queria a união ibérica, nem o governo, nem o exército, nem o povo. Cf. *O Nacional*. [Porto]. 150, (6 Jul. 1866); 151, (7 Jul. 1866); 159, (27 Jul. 1866); 200, (4 Set. 1866).

[32] *O Nacional*. [Porto]. 34, (16 Fev. 1869).

[33] *O Nacional*. [Porto]. Números 266 a 272 e ainda 276, entre 27 de Novembro e 8 de Dezembro de 1867.

o perigo de união ibérica monárquica, pelo que o período subsequente constituiu um tempo-forte da cruzada anti-ibérica. *O Nacional* foi um dos periódicos que então mais agitou o fantasma ibérico, sucedendo-se os ataques a vultos acusados de defender o iberismo – monárquico, entenda-se – como Carlos José Caldeira, director das alfândegas acusado de tentar introduzir no país o manuscrito com uma versão actualizada da obra *A Ibéria*, de Sinibaldo de Mas; ministros como Carlos Bento, apontado como o principal responsável do "escândalo das alfândegas", e especialmente Latino Coelho, justamente o tradutor e autor do prefácio daquele livro de propaganda ibérica que, entre 1852 e 1855, conhecera três edições portuguesas. Mas nem o bispo Alves Martins escapou a esta sanha persecutória, ele que nos finais da década de 1840 tinha sido um dos principais articulistas d'*O Nacional*. A questão ibérica não mais deixou de ser agitada nas páginas deste periódico, que meio ano antes de cessar publicação especulava sobre as intenções iberistas do golpe de Saldanha de Maio de 1870.

Nesta conformidade, torna-se previsível a reacção d'*O Nacional* relativamente à criação da Associação 1º de Dezembro, em 1861. A verdade é que, quer através da correspondência dos leitores, quer dos seus artigos, aderiu sem hesitação à ideia, incentivando o Porto, como "*propugnáculo da liberdade*", a rejubilar na comemoração patriótica[34]. De referir a publicação nas suas páginas de uma carta de um artista portuense que se assumia como inimigo da união ibérica e exortava a sua cidade, a exemplo de Lisboa, Coimbra e Aveiro, a realizar uma subscrição imediata para promover a grande "*festa da Independência Portuguesa*"[35].

Aliás, o Porto foi a primeira cidade a conjugar esforços para festejar o 1º de Dezembro de 1861. Uma comissão composta por catorze representantes da imprensa da cidade encarregou-se de elaborar uma subscrição, tendo reunido no dia 3 de Novembro, em casa de José de Sousa Bandeira, seu presidente. Gonçalves Bastos era o secretário, representando *O Nacional*.

Assim, a primeira página da sua edição de 2 de Dezembro desse ano de 1861 pontificou pela exuberância: além da vistosa vinheta, incluiu dois textos histórico-patrióticos e um extenso poema[36]. E, como seria de esperar, no ano crítico de 1868, este periódico deu particular importância aos festejos do 1º de Dezembro. No auge da sua crítica governamental, acusou mais uma vez o ministério de iberismo, desta feita por não ter assistido ao *Te Deum* comemorativo da efeméride e por ter aconselhado o rei a fazer o mesmo[37].

A poesia foi outro dos registos utilizados por este periódico para combater a ideia ibérica, à semelhança da quase totalidade da imprensa periódica portuguesa. Escrito no rescaldo da revolução de Setembro de 1868, o poema *Ecos de Aljubarrota*, da autoria de Guilherme Braga e datado de 5 de Outubro, terminava com a exortação de enviar "*à Espanha / A estátua de Camões... fundida em balas*". Composto por nove cantos num total de setenta e sete estrofes, este poema assumia uma atitude de cepticismo relativamente à nova Espanha saída da revolução e de maior desconfiança ainda relativamente à teoria do progresso das nações, que pressupunha a formação de impérios. Tomado

---

[34] *O Nacional*. [Porto]. 155, (12 Jul. 1861), p. 3.

[35] *O Nacional*. [Porto]. 129, (10 Jun. 1861), p. 2.

[36] *O Nacional*. [Porto]. 275, (2 Dez. 1861), p. 1.

[37] *O Nacional*. [Porto]. 266, (5 Dez. 1868), p. 1.

pelo receio de as nações fracas perderem com a aliança, concluía que no contexto ibérico a Espanha tornar-se-ia a Rússia do ocidente, e Portugal a Polónia do sul. Como tantos outros textos, suscitou alguma polémica no país vizinho, designadamente manifestada na imprensa periódica. O jovem poeta escreveu uma carta datada de 17 de Novembro ao director do jornal madrileno *Las Novedades,* que visava repudiar as manifestações de sensibilidade ferida que aquele periódico espanhol tinha protagonizado. *O Nacional* projectou essa polémica para um artigo de abertura intitulado "*Os Ecos de Aljubarrota e a Imprensa Espanhola*", replicando às acusações de Madrid de que o poema era "*pouco apreciável como fim político e inadmissível como inspiração poética*", com o argumento de que em Portugal havia "*liberdade de expressão; qualquer inspiração é legítima*", e de que a poesia tinha direito "*a recorrer a imagens sem que as tomem por provocações grosseiras*"[38].

Poucos dias antes, aliás, um folhetim d'*O Nacional* tinha elogiado o poema de Braga[39] e outro a *Lira Cívica* de Alberto Pimentel, em que o autor dizia louvar a revolução espanhola, mas tal não implicava festejar a união ibérica, já que "*tudo o que cheire e respire iberismo é um pesadelo horrível*"[40]. Curiosa era a opinião deste crítico sobre a função mobilizadora da poesia anti-ibérica, considerando-a necessária nas grandes causas, já que o canto dos poetas era também um "*recurso marcial*", como a *Marselhesa*, *God save the Queen* ou o português *Hino da Carta*.

Certo é que *O Nacional* divulgou numerosos poemas anti-ibéricos, alguns abundantemente reproduzidos pela imprensa do país, outros que corriam em papéis volantes nas festas populares e que mais nenhum jornal entendeu dar-lhes lugar nas suas páginas. Logo em 1860, deu à estampa *Ibérica União*, versos distribuídos por um dos carros alusivos a essa matéria que integrou o desfile de máscaras e caleches do Carnaval do Porto que percorreu a praça de D. Pedro, o largo da Batalha, a rua dos Clérigos e a de Santo António[41]. Idêntica atitude teve em 1867, quando publicou o poema *Será verdade?*, que havia sido distribuído em folhas avulsas por um grupo de mascarados no Entrudo do Palácio de Cristal[42].

Em Abril de 1861, gravou nas suas páginas o célebre *Brado*, de Andrade e Almeida[43], saído pela primeira vez no periódico legitimista *A Nação*, uma semana antes; seguiu-se *Espinhos e Louros*, de António Francisco Barata, na edição comemorativa do 1º de Dezembro desse ano, publicado em primeira mão pelo *Conimbricense* dois dias antes. Já em 1867, foi o primeiro periódico a estampar o *Hino da Sociedade 1º de Dezembro do Porto*, com música de António José Ferreira dos Santos e letra de César Augusto Pereira das Neves, que havia sido expressamente composto para a noite comemorativa do 1º de Dezembro desse mesmo ano[44]. Em 1868, deu à estampa *Zum-Zum*[45], de Luís Augusto Palmeirim,

---

[38] *O Nacional*. [Porto]. 256, (21 Nov. 1868), p. 1.

[39] *O Nacional*. [Porto]. 241, (4 Nov. 1868), p. 1.

[40] *O Nacional*. [Porto]. 238, (30 Out. 1868), p. 1.

[41] *O Nacional*. [Porto]. 34, (13 Fev. 1860), p. 2.

[42] *O Nacional*. [Porto]. 47, (26 Fev. 1867), p. 2.

[43] *O Nacional*. [Porto]. 97, (30 Abr. 1861), p. 4.

[44] *O Nacional*. [Porto]. 270, (3 Dez. 1867), p. 1.

[45] *O Nacional*. [Porto]. 283, (29 Dez. 1868), p. 2.

uma cançoneta anti-ibérica que o actor Taborda recitava por essa altura com grande sucesso no teatro da Trindade, em Lisboa, "*com tanta graça, que as plateias não se cansam de lha ouvir*", mas levada por ele e outros actores a vários palcos do país, originalmente impressa no *Diário de Notícias*, em 22 de Dezembro desse ano.

O anticastelhanismo que a questão ibérica gerara repercutia-se também no âmbito teatral. No artigo "*A federação ibérica … no palco*", *O Nacional* criticou de forma irónica um espectáculo que integrava uma actriz espanhola do que resultava um hibridismo linguístico incomodativo à sensibilidade dos ouvidos portugueses:

> "*Não se assustem os amantes da independência nacional, que não é da união ibérica propriamente dita que lhe vamos dar notícia. Queremos falar-lhe do teatro das Variedades, onde os actores, portugueses de lei (?), fizeram junção com uma dama, andaluza em corpo e alma, e que fala um idioma que nem é portugu*ês nem *espanhol: se não acreditam vão ver o Pedro-Sem, em que a aludida actriz faz o papel mais importante do drama*"[46].

Ainda neste ano de 1861, quando se iniciaram em força, por todos o país, os festejos do 1º de Dezembro, *O Nacional* fez questão de referir as várias representações cénicas que nessa noite tiveram lugar nos vários palcos portuenses, colocando a tónica na enorme e entusiástica concorrência que tinham alcançado:

> "*O palácio de Cristal, o teatro Baquet e o circo da rua de Santo António, tomaram grande parte nas demonstrações de regozijo. No teatro Baquet a mesma afluência extraordinária, a mesma aglomeração de povo, o mesmo entusiasmo e as mesmas ou mais ruidosas aclamações.*
> *Representou-se no Baquet o drama histórico* A Restauração de Portugal. *Mais adequado* àquel*e dia não podia a companhia nacional escolher drama algum. Imagine-se o que ali não iria. Por momentos esteve para se perturbar a ordem por… não caber mais gente no teatro. No fim do drama, quando apareceu a bandeira nacional, o entusiasmo da multidão era indiscritível. A multidão pediu tão repetidas vezes que aparecesse o pendão nacional, que muita gente cuidava não terminar aquele espectáculo. Houve vivas* à *independência,* à *Corte,* à *liberdade,* à p*átria e não sabemos a quem mais. Cuidam que o circo da rua de Santo António foi indiferente* à*s manifesta*ções do 1º de D*ezembro? Enganam-se. No circo, com a companhia do sr. Herzog, festejou-se com ruidoso estrondo aquele dia. Não faltou nada para a festa: houve bandeiras, grande iluminação, concorr*ência a não caber no circo, hinos, a*clamações, vivas, grande estrondo patri*ótico, e para cúmulo da festa a*pareceu a padeira de Aljubarrota*"[47].

Concluindo, ao longo de quase um quarto de século de existência, *O Nacional* – um dos mais longevos periódicos portuenses da época – tratou com constância e veemência o tema ibérico, defendendo nos seus primórdios a concertação económica peninsular e até a federação ibérica republicana, no que então se aproximou do seu conterrâneo *Eco Popular* e sofreu as críticas dos também tripeiros *Braz Tisana* e *Periódico dos Pobres do Porto*.

Esta linha de pensamento não seria partilhada por todos os seus redactores, mas a diversidade ideológica parecia efectivamente existir, assente na premissa fundamental da liberdade de pensa-

[46] *O Nacional*. [Porto]. 34, (11 Fev. 1861), p. 3.

[47] *O Nacional*. [Porto]. 266, (5 Dez. 1868), p. 3.

mento; teve contribuições de importantes escritores, pensadores e políticos com fortes ligações ao Porto, mas de inquestionável dimensão nacional.

Entre finais da década de 1840 e inícios da seguinte, prosseguiu a sua orientação política anticabralista para uma simpatia regeneradora, mas não monolítica, que, a breve trecho, viria a reflectir uma forte questionação da doutrina ibérica, mantendo todavia alguns dos seus articulistas, designadamente Custódio José Vieira, a velha aspiração ao federalismo peninsular.

Cerca de um decénio depois, a contestação anti-ibérica tornou-se timbre dominante do diário *O Nacional*, que progressivamente foi utilizando a questão ibérica como ariete político, de forma contundente, quase demolidora, particularmente notória entre finais de 1868 e inícios de 1869.

Se o intrincado xadrez político da época se repercutiu nos seus textos, não menos vincadas resultaram certas questões pessoais, fazendo dele um exemplo cabal da aguerrida imprensa periódica do liberalismo constitucional português, partidária e arrebatada, romântica e veemente.

GASPAR JOAQUIM BORGES DE CASTRO E O GAVETO DA RUA DO ROSÁRIO

Daniela Filipa Duarte Alves[1], Hélder Filipe Sequeira Barbosa[2] e Jorge Ricardo Pinto[3]

A rua do Rosário, D. Manuel II e envolvente

A rua do Rosário integra uma urbanização que se desenvolveu, entre as estradas para Matosinhos, pela atual rua D. Manuel II, e para Vila do Conde, pela rua de Cedofeita. A urbanização "do Pombal", a primeira urbanização de iniciativa privada na cidade, resulta de um desenho de Luís Inácio de Barros Lima, da Junta de Obras Públicas do Porto, de 1805, dando seguimento ao intuito de Jerónimo Pereira Leite, de urbanização de terrenos de que era, em parte, proprietário. O loteamento originou uma acessa discussão pública entre o proprietário e o senhorio, a Colegiada de Cedofeita, solucionada pela coroa que, numa decisão pioneira, defendeu os interesses do proprietário, numa disputa legal que faria regra em todo o país ao longo do século XIX (Teixeira, 1996).

O projeto foi condicionado pelo perímetro irregular dos terrenos, limitado por estradas e velhos caminhos, e desenvolveu-se numa estrutura a tender para a ortogonalidade, solução então em voga na cidade. A rua do Rosário terá sido a primeira a ser aberta e seguramente aquela que recebeu as primeiras construções, aliás como se comprova pela planta redonda, de 1813, funcionando como trave mestra de todo o desenho. A orientação deste arruamento, de feição norte-sul, aproveita o alinhamento definido pela projetada fachada ocidental (nunca executada) do Hospital de Santo António, esboçado na década de 60 do século XVIII, por John Carr. O hospital, contudo, nunca foi concluído, já que o grande quadrilátero em neopaladiano inglês era demasiado ambicioso em termos financeiros, sobretudo para uma cidade que assistiu a uma enorme turbulência social, demográfica e bélica na primeira metade de XIX.

---

[1] CHIP – ISCET, Portugal. danielafdalves@hotmail.com. Licenciada em Turismo e Mestre em Turismo e Desenvolvimento de Negócios pelo Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo (ISCET). Estagiou no grupo de investigação CHIP (Culture, Heritage and Identity in Porto) sediado no CIIIC (Centro de Investigação Interdisciplinar e Intervenção Comunitária).

[2] CHIP – ISCET, Portugal. helder.filipe.barbosa@hotmail.com. Licenciado em Turismo e Mestre em Turismo e Desenvolvimento de Negócios pelo Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo (ISCET). Estagiou no grupo de investigação CHIP (Culture, Heritage and Identity in Porto) sediado no CIIIC (Centro de Investigação Interdisciplinar e Intervenção Comunitária).

[3] CHIP – ISCET, Portugal. mirpinto@netcabo.pt. Licenciado, mestre e doutorado em geografia na FLUP. Docente no ISCET e na UTAD. Investigação centrada na morfologia e história urbana e na geografia social, tanto no CEGOT como no CIIIC, onde é o investigador responsável pelo projeto de investigação CHIP. É autor de dois livros: "O Porto Oriental no final do século XIX", "Bonfim – Território de Memórias e Destinos", coordenador de "O 285 da rua de Cedofeita", e, em co-autoria na coordenação, "Turismo, Património e Inovação". Subdiretor da revista científica portuguesa: "Percursos e Ideias".

A urbanização do Pombal ergueu-se, essencialmente, através da residência, muito embora de diferentes matizes e morfologias. Nas ruas do Breyner e de Miguel Bombarda, a residência assumiu sobretudo um carácter operário, entre ilhas e casas térreas, na proximidade da concentração industrial do "Priorado", onde as fábricas de tecelagem se foram multiplicando ao longo de XIX, a partir da "fábrica de fiação e tecidos do Jacinto", fundada pelo antigo tecelão Jacinto da Silva Pereira. Sobretudo na rua do Rosário, edificaram-se palacetes românticos e grandes casas da burguesia dos negócios do vinho, da aristocracia ou de brasileiros de torna-viagem. Sublinhe-se, todavia, que esta distinção entre arruamentos era muito menos marcada do que as nossas palavras possam induzir, num processo de ocupação residencial que, inclusivamente, foi sofrendo avultadas transformações ao longo do século XIX.

Era, no entanto, a comunidade dita inglesa (mas que incluía outras nacionalidades do Norte da Europa) que, paulatinamente, se fixava na área, sobretudo a noroeste, junto do cemitério anglicano, fundado na década de 80 de Setecentos. Como apontou Pinto et al. (2013: 394) "*este grupo, de vizinhança próxima e de relações apertadas, que se reproduzia socialmente através do casamento e dos negócios, como os Reid, Atkinson ou Coverley, controlava boa parte das exportações de vinho do Porto para os portos do Norte da Europa*". Quotidianamente, esta comunidade mantinha um movimento pendular entre a rua dos Ingleses (atual rua do Infante D. Henrique), na parte baixa da cidade, onde tinham, em regra, os seus escritórios, casas comerciais e consulados, e, a parte alta e ocidental da cidade, entre o Campo Alegre e a rua de Cedofeita, predominantemente na urbanização do Pombal, onde, desde a transição do século XVIII/XIX, haviam fixado residência:

> "*O inglez trabalhava e gozava a seu modo, passeiando depois de fechado o escriptorio, com os filhos, a pé, descendo por Vilar até à beira do rio, e marchando a passos largos, intrepidamente, para as praias da Foz ou de Leça. Cultivava as flôres que a natureza lhe prodigalizava no jardim da própria casa, lia os romances do seu paiz, ouvia musica por gosto, quando as filhas á noite se sentavam ao piano, e concorria aos bailes da Feitoria, que tinham fama de bons*" (Pimentel, 1893: 7-8)

A evolução do espaço

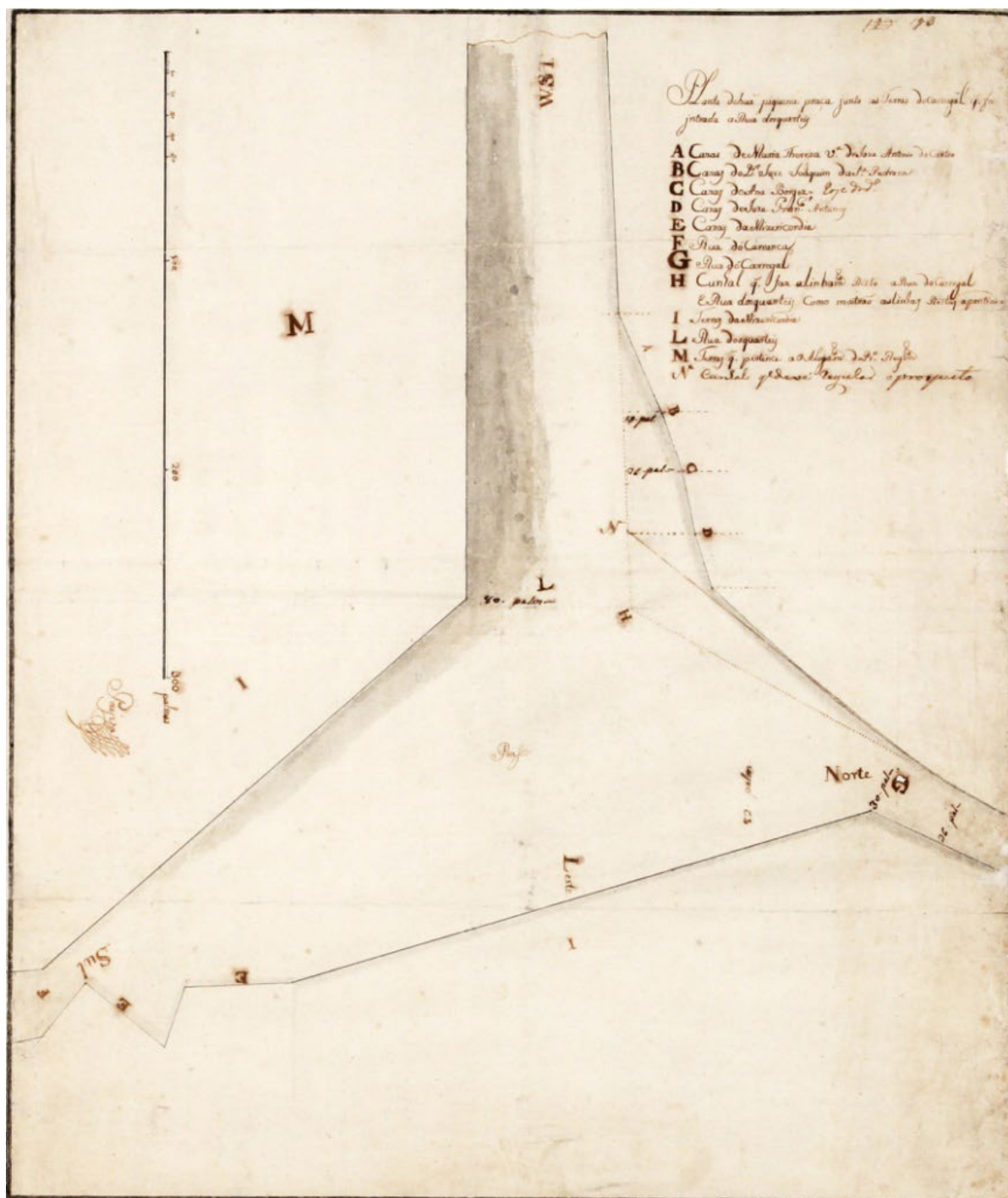



Fig. 1 – "Planta de uma pequena praça junto às Terras do Carregal que faz entrada à rua dos Quartéis", de José Francisco de Paiva. s.d. AHP.

Encontra-se disponível no Arquivo Histórico do Porto uma planta (fig.1) desenhada por José Francisco de Paiva, catalogada como sendo de 1824, relativa ao entroncamento da rua dos Quartéis com as antigas ruas do Carranca e do Carregal. A análise de vários documentos e plantas cartográficas do final do século XVIII e da primeira metade do século XIX permitiram-nos concluir que o referido projeto é necessariamente anterior a 1805. A principal razão prende-se com o facto de a rua do Rosário ainda não estar ali representada. De qualquer forma, o catálogo da exposição "A Planta da Cidade do

Porto no século XIX: Cartografia e Urbanismo", realizado no âmbito do IV Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica, indica a data provável de 1769 para a produção da planta, datação baseada na marca de água de papel holandês (AAVV, 2011).

A planta refere-se a um projeto de alinhamento e retificação na interseção da rua dos Quartéis com as ruas do Carregal e do Carranca, num espaço onde é possível observar algumas construções que existiriam na parte oriental da rua dos Quartéis, perto do local onde se viria a rasgar a futura rua do Rosário, anos mais tarde. Da legenda presente na planta, vale a pena destacar o seguinte:

A – *Cazas de Maria Thereza Vª de Jose Antonio de Castro*;

B – *Cazas do D.ʳJoze Joaquim da Sª Pedroza*;

C – *Cazas de Ana Borgez, hoje dadº*;

D – *Cazas de Joze Fran.ᶜ Antunez*;

G – *Rua do Carregal*;

H – *Cunhal q. faz alinhamᵗᵒ Recto a Rua do Carregal e Rua dos quarteis como mostrão as linhaz (...)*;

L – *Rua dos quarteis*;

N – *Cunhal qᵉ deve regular o prospecto*.

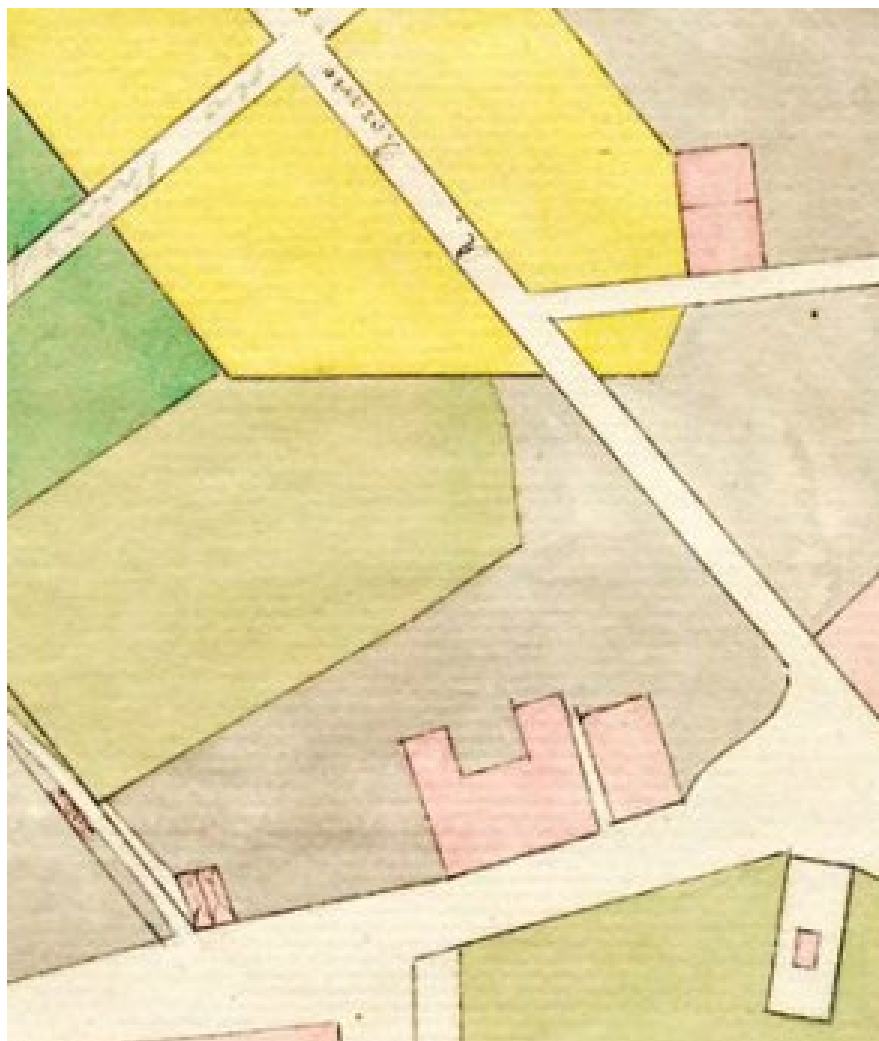



Fig. 2 – "Planta local da parte ocidental da cidade em que cruzam as ruas de Melo, Breyner, Rosário, Pombal, Boa Nova, etc." (extrato), de Luis Ignacio de Barros Lima.1805. AHP.

No já referido projeto de 1805 de Luís Ignácio de Barros Lima (fig. 2), a rua do Rosário tem já previsto, grosso modo, o perfil que assumirá no futuro, embora o ângulo de contacto com a rua dos Quartéis surja ainda um tanto indefinido, como se percebe por um certo desalinhamento, especialmente na aresta voltada à rua dos Quartéis. As edificações identificadas a rosa (mas que não seriam as únicas erguidas na rua) próximas ao espaço em estudo são o Palácio dos Carrancas (construção iniciada em 1795) e um outro edifício de menor dimensão a oriente deste.

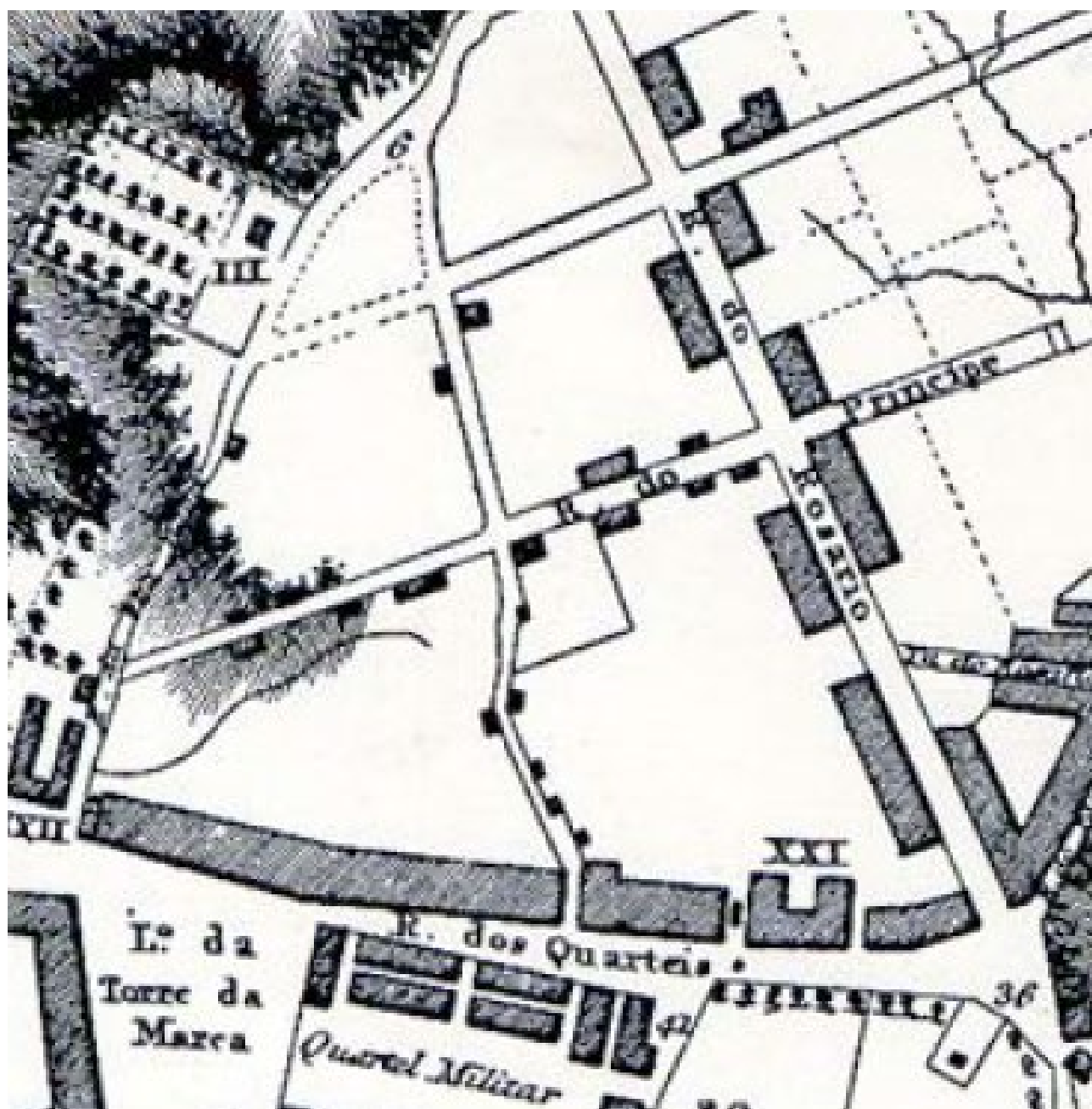



Fig. 3 – “Cidade do Porto: planta redonda”, de George Balck. 1813. AHP.

Observando agora a Planta Redonda de George Balck, de 1813 (fig. 3), é possível, desde logo, detetar uma série de novas edificações, que se iam dispondo de forma alternada ao longo das duas ruas em estudo, fruto do natural desenvolvimento da área no arranque de Oitocentos. Apesar disto, o número de lotes vagos era ainda bastante significativo. Entre o gaveto da rua do Rosário e o Palácio

dos Carrancas é possível observar um conjunto construído que rematava a oriente a rua dos Quartéis. A norte deste lote, e com frente para a rua do Rosário, encontrava-se uma parcela de terreno ainda vaga, aparentemente sem qualquer tipo de construção.

Fig. 4 – "Plano da Cidade do Porto", de José Francisco de Paiva. Anterior a 1824. AHP.

Na figura 4, podemos constatar que, face à planta de 1813 (fig. 3), o espaço permaneceu praticamente sem grandes alterações, notando-se contudo que a rua do Rosário continha mais edifícios e, no ângulo entre a dita rua e a rua dos Quartéis, conseguimos ainda observar o lote retangular isolado, sem qualquer construção contígua a norte.

Em 1830, a questão da indefinição entre a rua dos Quartéis e a rua do Rosário estava a terminar, rumo a uma geometrização do espaço. Por esta data, António Caetano da Silva Pedrosa Guimarães

(filho de José Joaquim da Silva Pedrosa, proprietário das casas representadas pela letra B na planta da figura 1) escreve à Câmara dizendo “*que junto à sua caza na rua dos Quarteis se acha outra, principiada há anos, só com soleiras, que faz cunhal à rua do Rozario, com cujo citio há hum recanto muito defeituoso; e por que (…) quer ahy fazer caza para utensílios, perciza por isso que se lhe marque o alinhamento, em que a mesma rua deve ficar desde a sua entrada*” (Livro Plantas de Casa nº3 f.1, AHP). Juntamente com este seu requerimento anexou uma planta de extrema importância para a compreensão do espaço (fig. 5).

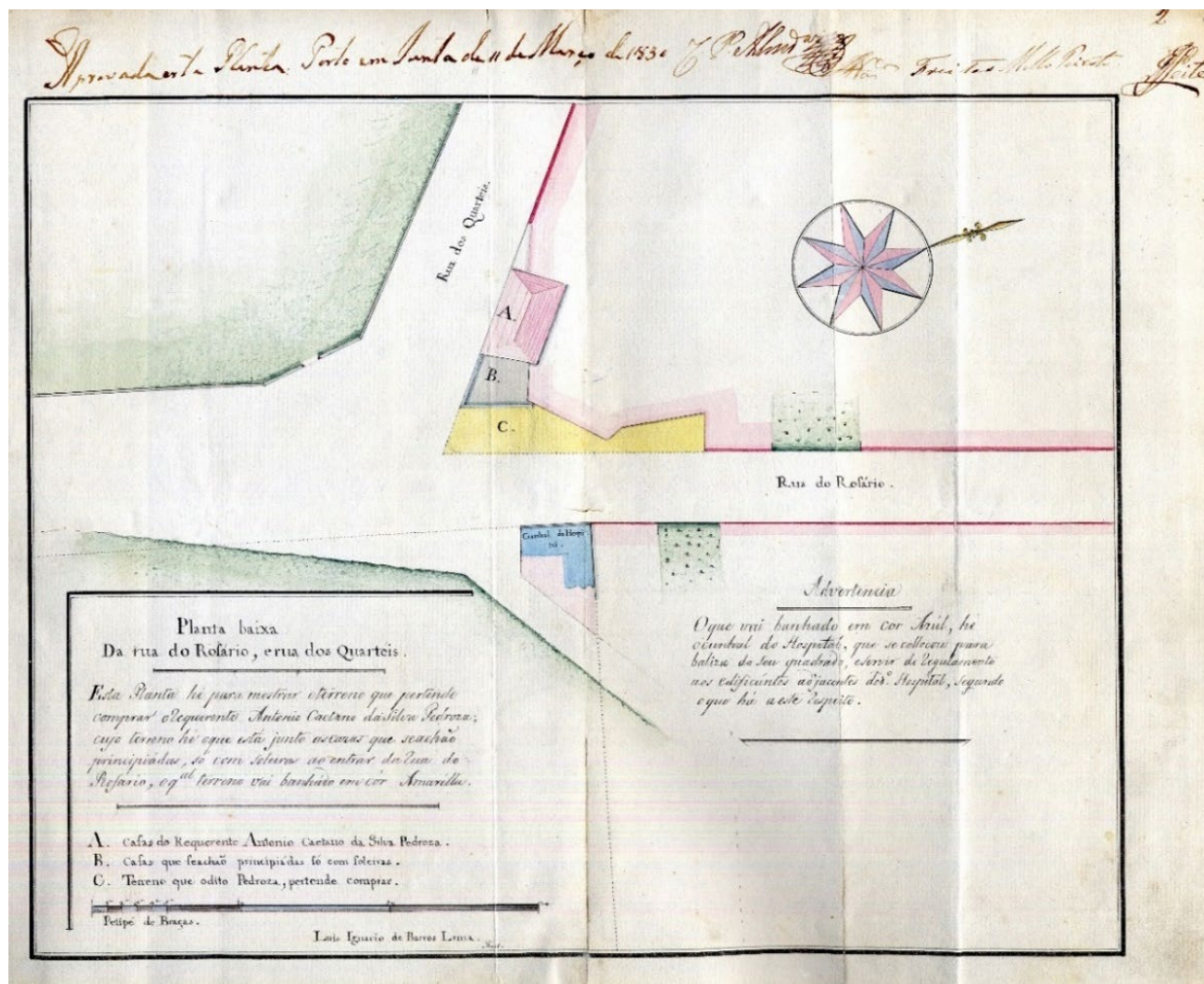



Fig. 5 – “Planta baixa da rua do Rosário e rua dos Quarteis”, de Luis Ignacio de Barros Lima. 1830. AHP.

Na legenda da planta (fig. 5), destaca-se a casa de António Caetano da Silva Pedrosa, que corresponde à letra “A”. No lote imediatamente contíguo, representado pela letra “B”, são identificadas umas “*cazas que seachão principiadas só com soleiras*” (Livro Plantas de Casa nº3, f.2, 1830, AHP) já há alguns anos. Por último, e relativamente ao cunhal entre a rua dos Quartéis e a rua do Rosário, o lote que surge a amarelo representado pela letra “C” seria um terreno que o requerente pretendia comprar, e que, à data, estaria por ocupar. O Aboletamento do Bairro de Cedofeita de 1833 (Recenseamento do Bairro de Cedofeita: aboletamento, AHP) indica que o lote com frente para a rua do Rosário estava vago, já que do nº 1 ao nº 5 são identificadas umas “*portas fechadas de quintal*”.

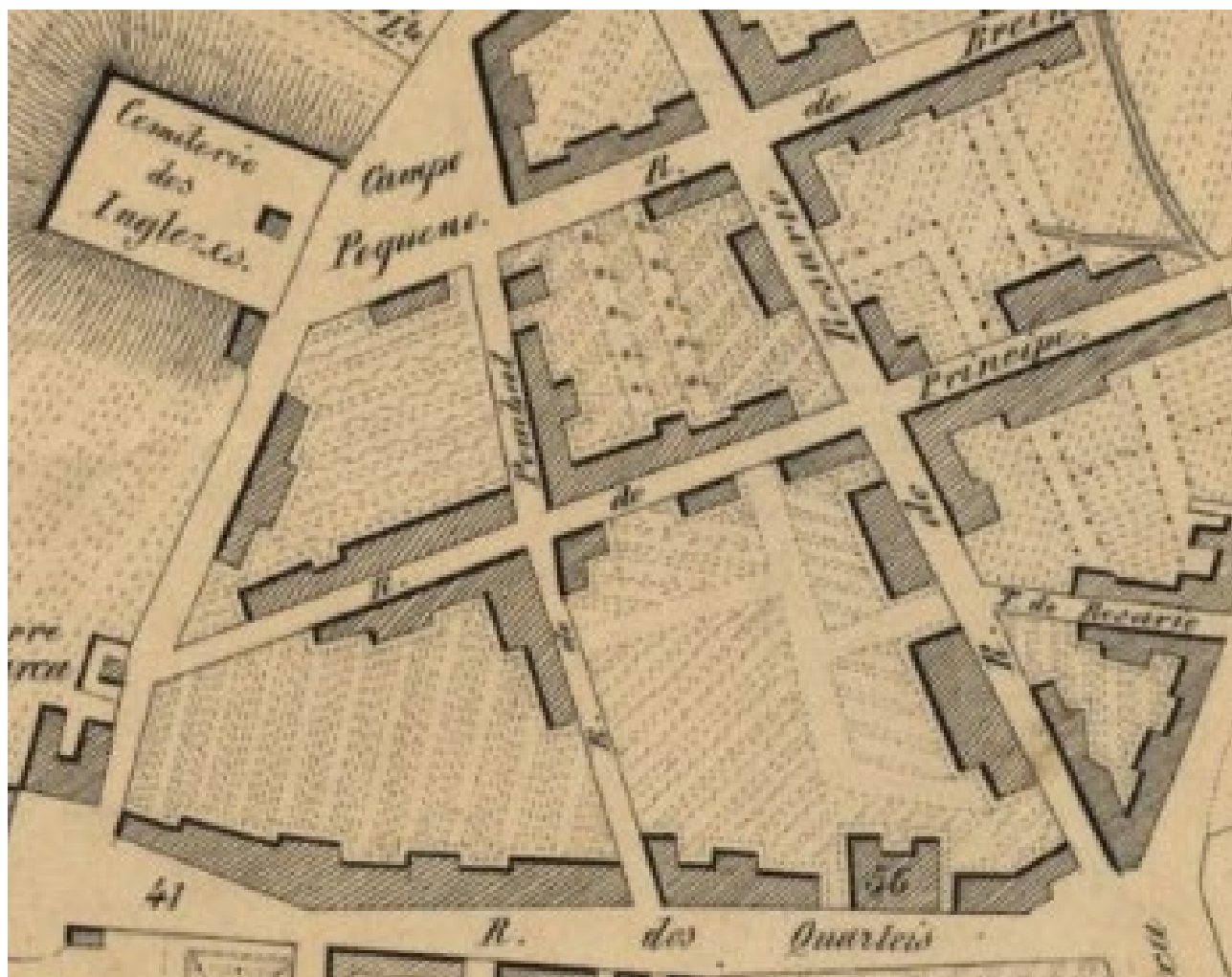



Fig. 6 – "Planta da cidade do Porto contendo o Palácio de Cristal, Nova Alfândega, e diversos melhoramentos posteriores a 1844", de F. Perry Vidal. 1865. BNP.

A planta de 1865, de F. Perry Vidal (fig. 6), que atualizava uma outra da mesma autoria de 1844, evidencia ainda alguma irregularidade do gaveto, por provável omissão de retificação da planta de 1844 para a de 1865. Isto porque, por esta altura, o proprietário dos lotes de terreno que na planta anterior (fig. 5) estavam representados pelas letras "A", "B" e "C" já não era António Caetano da Silva Pedrosa Guimarães, mas o negociante Gaspar Joaquim Borges de Castro que encetara, uns anos antes, a sua efetiva regularização. Nesse terreno de ângulo agudo, o negociante pretendia edificar uma casa com duas frentes. No entanto, esse detalhe morfológico originava problemas quer à circulação das carruagens, quer na organização interna do edifício. Assim sendo, a solução encontrada foi o ligeiro arredondamento da esquina do edifício, de forma a este ficar mais funcional, permitindo também haver mais espaço para a paragem das carruagens, bem como para se realizarem as cargas e descargas necessárias para o seu funcionamento (Livro Plantas de Casa nº28 f.51, 1863, AHP). Este edifício tinha sido pensado e projetado para servir de armazém de vinhos, onde o proprietário poderia guardar as pipas e as garrafas que comercializava, mas o projeto foi alterado e, no seu lugar, acabou por nascer um luxuoso hotel, o mais luxuoso que a cidade havia tido até à data ("O Tripeiro", série I, ano II), que se anunciava até como "*o melhor e mais rico estabelecimento d'esta ordem que conta actualmente a cidade do Porto*" (Comércio do Porto, 12-08-1865). O edifício a poente deste, com frente para a rua

D. Manuel II e que em 1830 seria o lote só com soleiras, foi também mandado construir por Gaspar Joaquim Borges de Castro, sendo atualmente o edifício apalaçado, com o número 14 da rua D. Manuel II (Chamusca, 2007). A norte do edifício que tomamos como referência, estendem-se um conjunto de edifícios também eles mandados erguer por Gaspar Joaquim Borges de Castro, nas proximidades do Palácio dos Carrancas.

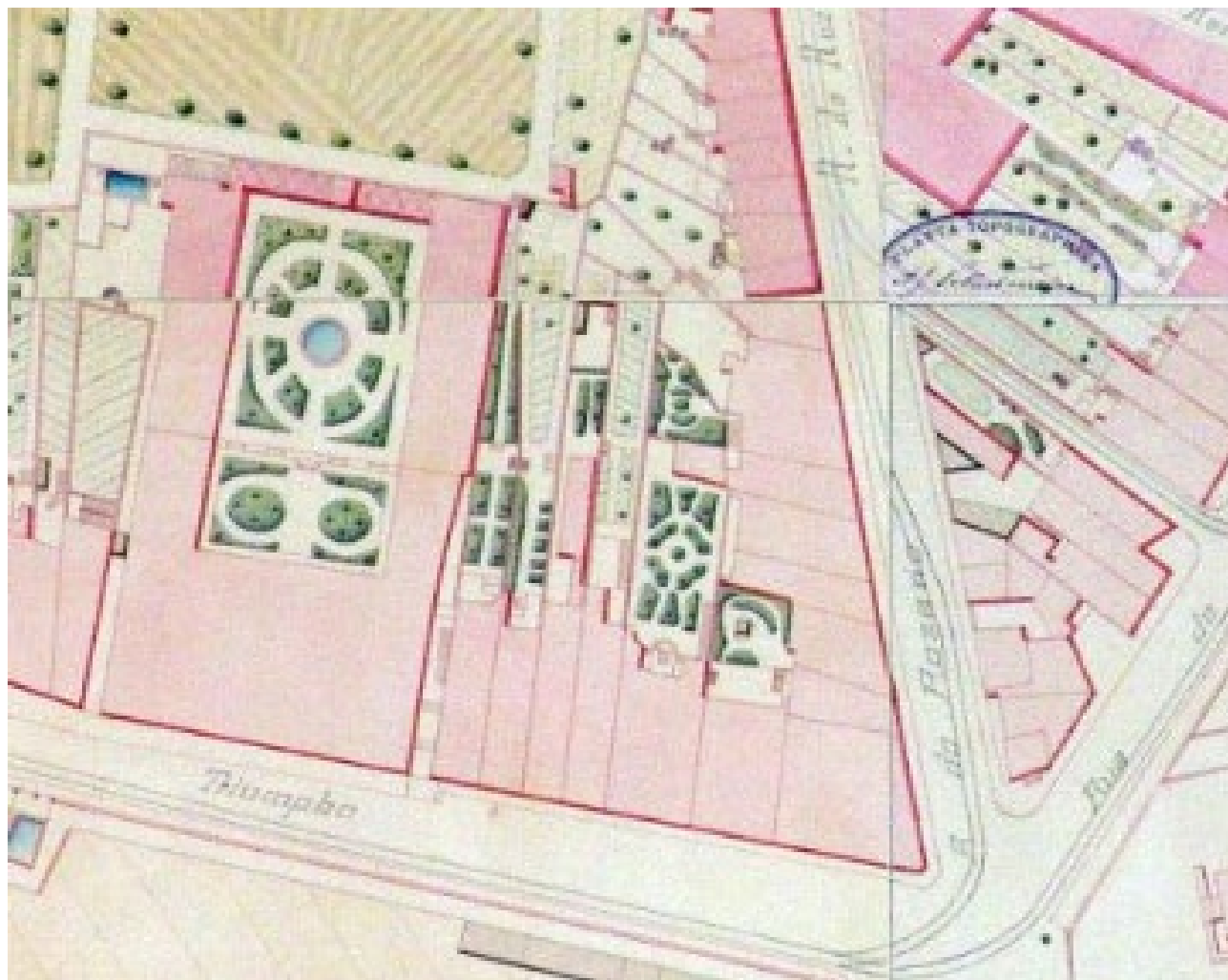



Fig. 7 – "Carta Topográfica da Cidade do Porto", de Telles Ferreira. 1892. AHP.

Em 1892, e como comprova a Cartografia de Telles Ferreira (fig. 7), o gaveto entre a rua do Rosário e a rua do Triumpho (antiga rua dos Quartéis) estava já completamente edificado, em terrenos que correspondem em boa parte aos lotes que outrora pertenceram a António Caetano da Silva Pedrosa Guimarães.

O Hotel do Louvre

A inauguração do Grande Hotel de Paris (primeira denominação do Hotel do Louvre) acontece a 1 de setembro de 1865, no mesmo ano e mês em que se inaugura o Palácio de Cristal, numa época de alguma euforia e esperança no futuro. O Hotel é descrito no Jornal "O Comércio do Porto" de 12 de agosto de 1865, como tendo *"grandes salas, ricamente decoradas (...) e excellentes quartos, meza redonda, comida a todas as horas, banhos de chuva e dos de tina. A casa tem as vistas mais pittorescas que podem*

dar-se e avista-se dos terrassos o seguinte: uma legua de caminho de ferro, a estação das Devezas, vista do oceano, e do Palacio de Crystal". Alberto Pimentel refere em "O Porto há trinta anos" que, antes de o Hotel do Louvre ser aberto, *"não havia um que fosse bom, que tivesse as comodidades indispensáveis aos hospedes menos exigentes"*, mas também quem se hospedava num hotel *"não pensava senão em tratar dos seus negócios, e safar-se. Não se viajava por gosto. E se os hotéis eram maus, poucas pessoas tinham melhor em sua casa"* (Pimentel, 1893: 222). O hotel era, efetivamente, tido como o melhor e, de entre todos, também o mais caro, em 1877, com a diária a 1500 réis (Pinto et al., 2010).

A pessoa responsável pela gestão do Hotel era Maria Henriqueta de Mello Lemos e Alvellos, mulher abastada que, para além do Hotel do Louvre, possuía ainda outros dois estabelecimentos hoteleiros, embora não tão luxuosos como este, na parte ocidental da cidade. Um deles, perto do final da Avenida da Boavista, e outro na Foz do Douro, curiosamente num edifício pertencente ao Visconde d'Oliveira, genro de Gaspar Joaquim Borges de Castro ("O Tripeiro", série I, ano II).

Várias personalidades passaram pelo Hotel, nomeadamente, Lady Franklin (Jane), viúva do célebre explorador do Pólo Norte, do mesmo apelido (John Franklin) que, enquanto esteve hospedada no Hotel do Louvre, em 1869, visitou a cidade e os seus monumentos ("O Tripeiro", série VI, ano X). No entanto, provavelmente, os hóspedes mais notáveis foram os Imperadores do Brasil, D. Pedro II, e a sua esposa, a Imperatriz Teresa Cristina Maria. Os Imperadores chegaram ao Porto em 1872 e a cidade preparou-se para os receber da melhor maneira - *"arcos, ricos pavilhões, coretos, postes, bandeiras, damascos, galhardetes, movimento alegre da população, haviam transformado em templo festivo a laboriosa cidade do trabalho e da industria"* (Real et al., 1872: 82). Maria Alvellos tomou também algumas providências para receber os Imperadores no seu hotel, tendo-o "*modificado em algumas das suas disposições para este fim extraordinário"*, nomeadamente alterando *"a decoração interna da casa*", de forma a torná-lo "*digno de receber os altos personagens a quem se destinava*" (Real et al., 1872: 86). Durante o período em que estiveram hospedados no Louvre, os Imperadores visitaram e privaram com inúmeros ilustres da nata burguesa da altura, nomeadamente o escritor Camilo Castelo Branco, o Visconde da Trindade, o vice-cônsul do Brasil no Porto, Agostinho Francisco Velho, o Conde de Samodães, entre muitos outros.

No fim da estadia, Maria Alvellos apresentou uma elevada conta ao Imperador que, por sugestão do Cônsul do Brasil, Manuel José Rabello, decide não a pagar. Uma reclamação acabou por chegar aos tribunais, tendo Maria Alvellos saído vitoriosa e, por esse facto, rumou ao Brasil para reaver o seu dinheiro. Ali, do outro lado do Atlântico, terá sido ressarcida por quatro portugueses ali imigrados, um tanto embaraçados pela história rocambolesca. Quando Maria Alvellos regressa ao Porto, o hotel já se encontrava em declínio e com uma imagem bastante denegrida, fruto também destas peripécias um tanto sinuosas ("O Tripeiro", série I, ano II).

Maria Rattazzi, na obra "Portugal de Relance" (1881), refere, de forma jocosa, o Hotel do Louvre, relatando o período conturbado pelo qual o hotel estava a passar. Rattazzi esteve no Porto na década de 70 do século XIX e, na procura de um hotel para se hospedar, acabou por "tropeçar" no Louvre onde não foi particularmente bem recebida:

> *"no Hotel do Louvre, o de melhor apparencia, não encontrei um único rapaz ou rapariga que fallasse uma língua conhecida. A dona da casa estava ainda recolhida e ninguém soube prestar-nos os esclarecimentos necessários...Afinal, a senhora aparecceu. Era uma boa ingleza gorda, de physionomia*

placida e rechonchuda, que alinhavava soffrivelmente algumas frases francezas, mas não comprehendia uma única! Impaciente e fatigada repeti a pergunta por mimica. Mas não obtive melhor resultado. A ingleza limitou-se a dizer-me uma dúzia de vezes, com o mesmo sorriso beatifico, que seu filho tinha saído. Só aquelles que atravessaram um lance igual ao meu poderão comprehender a impaciência com que eu esperava esse personagem! Fitava anciosa as altas portas, cuidadosamente fechadas, e perguntava a mim mesmo que espécie de «Sezame abre-te» poderia invocar para obter o desejado repouso. Cançada de uma longa espectativa infructifera, encaminhei-me para o Hotel de Francfort (...)". (Rattazzi, 1881: 143-144)

Apesar desta imagem um tanto esbatida que foi construindo no final da década de 70, o Hotel do Louvre continuava a ser recomendado em muitos dos Guias do Viajante publicados na segunda metade do século XIX. Um desses exemplos é o "Guia do Viajante nos Caminhos de Ferro ao Norte do Douro" publicado em 1879, da autoria de Júlio Cesar d'Abreu Nunes.

No entanto, em 1880, o Hotel do Louvre acaba mesmo por fechar portas, na sequência de um processo que Joaquina Augusta Vieira Borges de Castro (filha de Gaspar Joaquim Borges de Castro) move contra Maria Alvellos, por esta lhe estar a dever a prestação de arrendamento de 1879 e 1880 (Processo nº3018/1880). Maria Alvellos morre no dia 16 de junho de 1904,*"n'um humilde tugúrio, rodeada da mais extrema miseria"* (O Comércio do Porto, 17-06-1904).

Os protagonistas no desenvolvimento do gaveto

Entre os protagonistas que contribuíram para a transformação do espaço, gostaríamos de destacar José Joaquim da Silva Pedrosa, homem influente da primeira metade do século XIX, que foi bacharel formado em Leis pela Universidade de Coimbra, Juiz do almoxarifado do Porto, Juiz Proprietário dos Direitos Reais das Sizas no Porto e concelho de Gaia e Cavaleiro da Ordem de Santiago da Espada (Azevedo, 2014). Teve como esposa D. Ana Jacinta de Sousa e Silva, e no testamento do casal, datado de 1806, destacam-se os seguintes filhos: "*o Doutor Jose Antonio da Silva Pedroza Guimarains, o Doutor António Caetano da Silva Pedroza Guimarains, Dona Teresa Benedita cazada com o Doutor Antonio Bernardo de Britto e Cunha, e Dona Tomazia Delfina: os quais instituímos por nossos herdeiros, e temos mais outro filho Frei Joaquim de Nossa Senhora Pedroza (...) Pregador geral na Congragação de Sam Bento*" (Registo de Testamento, AHP). Tal como foi possível observar numa planta já apresentada (fig. 1), José Joaquim da Silva Pedrosa era proprietário de uma casa na rua dos Quartéis, uma entre várias propriedades que possuía na rua, como revela no seu testamento: "*(...) Nomeio os Prazos de duas moradas de cazas que tenho na Rua dos Quarteis do Hospital novo em meu filho o Doutor Antonio Caetano sendo sua May uzufrutuaria"*(Registo de Testamento, AHP).

Assim, sabemos como António Caetano da Silva Pedrosa Guimarães, identificado na planta de 1830 (fig. 5) como tendo uma casa sita na rua dos Quartéis, acedeu à propriedade. Aliás, contígua à sua casa, António Caetano possuía também, a nascente, uma propriedade principiada com soleiras, o que nos leva a supor que os dois lotes que eram da sua posse fossem os dois prazos legados pelos seus pais, referidos no testamento. Para além destas propriedades, António Caetano pretendia ainda adquirir um grande lote de terreno sito na esquina da rua do Rosário e a rua dos Quartéis, tal como já se observou.

António Caetano, tal como o seu pai, estudou em Coimbra, e, em 1804, foi dispensado de provanças (Borrego, 2008). Em 1820, aquando da Eleição de Compromissários e Eleitores Paroquiais na freguesia

de Cedofeita, António Caetano Guimarães é eleito com 53 votos, para o lugar de "Compromissário" (Correio do Porto, 16-12-1820), revelando notoriedade e influência no poder da cidade, tendo sido também Juiz Proprietário das Sizas e Direitos Reais (Edital, 1829).

O Aboletamento de 1833 referente ao Bairro de Cedofeita (Recenseamento do Bairro de Cedofeita: aboletamento, AHP) identifica António Caetano Pedrosa Guimarães como proprietário de uma casa de três andares que estava classificada como sendo de 2ª categoria. O seu edifício é, aliás, o mais bem posicionado da rua dos Quartéis, apenas naturalmente superado pelo Palácio dos Carrancas, sendo que os restantes edifícios da rua se inserem na 3ª, 4ª e 5ª categorias. Esta informação permite-nos perceber que o edifício tinha alguma dimensão e estatuto e, talvez por isso, quem lá estava aboletado era João Eduardo de Brito e Cunha (seu sobrinho e filho de Teresa Benedita da Silva Pedrosa casada com António Bernardo de Brito e Cunha, um dos Mártires da Liberdade executados na Praça Nova), que integrou o grupo conhecido por "Bravos do Mindelo" no desembarque das tropas liberais na Praia do Pampelido.

Mais tarde, já na segunda metade do século XIX, é Gaspar Joaquim Borges de Castro que surge como proprietário de um vasto número de lotes de terreno na mesma esquina. Gaspar era natural de Santa Maria da Feira, da freguesia de Milheirós de Poiares, tendo nascido em 1799 na Casa da Mamoa. Era filho de Joaquim José Borges de Castro (cirurgião) e da sua segunda mulher D. Antónia Josefa Pereira de Carvalho.

Gaspar Joaquim Borges de Castro casou em 1836 na freguesia da Sé (Porto) com Joaquina Augusta Vieira de Magalhães, filha do 1º Visconde de Alpendurada – António Vieira de Magalhães. Deste casamento nasceram 9 filhos, tendo duas das suas filhas casado com importantes membros da burguesia portuense da época: Henriqueta Augusta Vieira Borges de Castro casou com Luís de Sousa Vahia Rebelo de Morais, 2º Visconde de São João da Pesqueira e Albertina Borges de Castro casou com Manuel Maria da Costa Leite, 1º Visconde d'Oliveira, Médico-Cirurgião, Diretor da Escola Médico-Cirúrgica do Porto e responsável pelo embalsamento do corpo do Rei Carlos Alberto de Sardenha.

Profissionalmente, Gaspar Borges de Castro foi *"um importante negociante de vinhos do Porto"* (Torres e Mesquita, 1934: 287) com loja e armazém em Vila Nova de Gaia. Apesar de possuir este armazém do outro lado do rio, sabe-se que, em 1822, Gaspar Borges de Castro armazenava também os seus vinhos num edifício apalaçado que possuía frente para a rua das Flores e cocheira para a rua da Ponte Nova. O edifício pertencia a Maria Xavier Melo Correia (moradora em Lisboa desde o período das Invasões Francesas) que mandou embargar umas obras que o comerciante estava a realizar na cocheira arrendada. Gaspar pretendia fazer da cocheira um talho, função que era indesejada pelos outros inquilinos do edifício, que fizeram chegar uma queixa à proprietária (Embargo, ADP). Gaspar Joaquim Borges de Castro foi ainda Presidente da Direção da Sociedade Geral de Importação e Exportação e cofundador da Associação Comercial do Porto, sendo identificado por Albano da Silveira Pinto (1883: 65) como *"um comerciante de grosso tracto da praça do Porto"*. O seu estatuto e as vastas propriedades que detinha fizeram dele o quinto maior contribuidor de impostos da cidade do Porto em 1867. A lista foi "*elaborada em 20 de Fevereiro de 1868* [e] *foi tido em linha de conta o pagamento das suas contribuições predial, industrial e pessoal (...)*" (Sousa, 2007: 124).

Apesar da sua ligação à rua do Rosário e à rua D. Manuel II, Gaspar não se fixou sempre nesta área da cidade. Em 1845, era morador na rua de São João, de 1846 a 1848 na rua da Carvalhosa, de 1849 a

1851, esteve na rua de Cedofeita, e de 1858 até ao dia da sua morte (27 de Janeiro de 1871), habitou na atual rua D. Manuel II, bem perto do Palácio dos Carrancas, o que conferia algum prestígio a si e à sua família.

Conclusão

O remate sul da rua do Rosário encerra em si aspetos geográficos, morfológicos e sociais de uma grande complexidade e interesse para a compreensão daquela área e da cidade como um todo, em particular nas dinâmicas de construção de uma imagem urbana do Porto Romântico. Ao longo deste artigo, estabelecemos uma linha cronológica que nos permitiu compreender a evolução do espaço desde (possivelmente) finais do século XVIII até finais do século XIX.

Foi possível compreender que o espaço foi alvo de análise e intervenção municipal e privada ao longo de várias décadas, devido ao remate peculiar que a dita parte sul da rua do Rosário apresentava, e que se tornava necessário regularizar, tendo em conta, inclusivamente, a prometida (e nunca efetivada) conclusão poente do Hospital de Santo António. O edifício onde esteve instalado o Hotel do Louvre (inicialmente designado de Grande Hotel de Paris), viu o seu projeto reformulado inúmeras vezes devido à morfologia complexa que o remate sul da rua do Rosário apresentava, num tempo de geometria, regularizações e alinhamentos.

No que diz respeito à dimensão social, estamos perante um espaço onde se destacam alguns nomes bastante influentes do Porto Romântico e que marcaram inevitavelmente a configuração social e cultural da área, com reflexos na contemporaneidade. Destacamos José Joaquim da Silva Pedrosa, António Caetano da Silva Pedrosa Guimarães e Gaspar Joaquim Borges de Castro. Ainda nos dias de hoje, boa parte do património edificado que se encontra no remate sul da rua do Rosário foi-nos legado por Gaspar Joaquim Borges de Castro, um importante negociante de vinhos do Porto cuja fortuna fazia dele, um dos maiores contribuintes da cidade do Porto.

Bibliografia

Fontes manuscritas:

A.D.P., *Registos Paroquiais*, Freguesia da Sé (Porto), Registos de casamentos 1829-1837, f. 286.
A.D.P., *Registos Paroquiais*, Freguesia de Miragaia (Porto), Registos de óbito 1871, f.3.
A.D.P., *Embargo*, 1822 – Código de referência: PT/ADPRT/JUD/TRPRT/166/11698.
A.H.P., *Livro Plantas de Casa*, nº28, f. 51.
A.H.P., *Livro Plantas de Casa*, nº3, f. 1.
A.H.P., *Recenseamento do Bairro de Cedofeita: aboletamento*, 1833.
A.H.P., *Registo de Testamento*, TG-b/622, f. 46-48v.
A.H.P., *Registo de Testamento*, A-PUB/2262, f. 281v-284.
Biblioteca Nacional de Portugal, *Edital*, 1829, cota: CT. 1668 V.
Tribunal da Relação do Porto, Processo nº3018/1880.

Fontes impressas:

Almanak da Cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o anno de 1848. Porto: Typographia de S. J. Pereira, 1847.

Almanak da Cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o anno de 1849. Porto: Typographia de S. J. Pereira, 1848.

Almanak da Cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o anno de 1851. Porto: Typographia de S. J. Pereira, 1850.

Almanak da Cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o anno de 1858. Porto: Typographia de S. J. Pereira, 1857.

VILELA, Domingos José - *Almanak da Cidade do Porto para o anno de 1845*. Porto: Typographia Commercial Portuense, 1844.

VILELA, Domingos José - *Almanak da Cidade do Porto para o anno de 1846*. Porto: Typographia Commercial Portuense, 1845.

Periódicos:

"Correio do Porto" – 16 de Dezembro de 1820

"O Comércio do Porto" – 12 de Agosto de 1865

"O Comércio do Porto" – 17 de Junho de 1904

"O Tripeiro", série I, ano II, página 79 – Agosto 1909

"O Tripeiro", série VI, ano X, página 187 – Junho 1970

Livros:

AAVV - *A Planta da cidade do Porto no século XIX: cartografia e urbanismo*, Porto: Casa do Infante, 2011.

AZEVEDO, Padre Joaquim Antunes de – *Memórias de Tempos Idos*, Maia: Clube UNESCO da Maia, 2014.

BORREGO, Nuno - *Habilitações nas Ordens Militares – Séculos XVII a XIX*, Lisboa: Guarda-Mor, 2008.

CHAMUSCA, Bernardino - Obra Diocesana – 40 anos de promoção social. *In http://www.odps.org.pt/upload/pdf/17/11/53.pdf*, (2007).

NUNES, Julio Cesar d'Abreu - *Guia do Viajante nos Caminhos de Ferro ao Norte do Douro*, Porto: Imprensa Portugueza, 1879.

PIMENTEL, Alberto -*Guia do Viajante na cidade do Porto e seus Arrabaldes*, Porto: Costa Mesquita, 1877.

PIMENTEL, Alberto - *O Porto há trinta anos*, Porto: Livraria Universal, 1893.

PINTO, Albano da Silveira - *Resenha das Famílias Titulares e Grandes de Portugal*, Tomo I, [S. l.]: [s. n.],1883.

PINTO, Jorge Ricardo; AZEVEDO, Ana Lígia - Padrões de distribuição hoteleira no Porto no final do século XIX. *Percursos & Ideias.* [Porto]: ISCET. Cadernos de Turismo, nº 2, 2ª série, 2010.

PINTO, Jorge Ricardo et al - Inovação e estrangeiros no Porto a oeste do Centro: do urbanismo do século XIX às dinâmicas e ações recentes. in PINTO CORREIA, Teresa; HENRIQUES; Vírginia & JULIÃO, Rui (org.), *IX Congresso da Geografia Portuguesa 'Geografia: espaço, Natureza, Sociedade e Ciência'*. Universidade de Évora, APGEO, 2013, pp. 385-392.

RATTAZZI, Maria - Portugal de Relance, Lisboa: Livraria Editora de Henrique Zeferino, vol. II. *In https://archive.org/stream/portugalderelanc01rattuoft#page/144/mode/2up*, 1881.

REAL, José Alberto Corte; et al. - *Viagem dos Imperadores do Brasil em Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1872.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e - *Ricos e Possidentes – Os maiores contribuintes do Porto em 1867*, Separata da Revista Lusófona de Genealogia e Heráldica nº 2, ano 2, Porto: Instituto de Genealogia e Heráldica da Universidade Lusófona do Porto, 2007.

TEIXEIRA, Manuel C. - *Habitação Popular na Cidade Oitocentista*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,1996.

TORRES, João Carlos Feo Cardoso Castelo Branco e; MESQUITA, Manoel de Castro Pereira da - *Livro de oiro da nobreza: apostilas à Resenha das famílias titulares do reino de Portugal*, Volume 3, Braga: Tip. da "Pax", 1934.

O ESPAÇO DA CIDADE COMO ARENA DO CONFRONTO DAS IDEIAS: O CASO PORTUENSE NA TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX – PROCESSOS DEMOCRÁTICOS E FORMAS DE DEMOCRACIA EM CONTEXTO URBANO

Mário João Mesquita[1]

A revisitação do passado à luz dos factos e necessidades objectivas do presente constitui um passo determinante para a compreensão da contemporaneidade. A caracterização heterogénea dos séculos XIX e XX em Portugal e o carácter de construção intermitente do seu *edifício da democracia* fundam-se nos actos e nos factos que, desde a construção do Estado Liberal e do seu ideário romântico, narram a existência de "dois países" em confronto permanente, formados pelos *da situação* e pelos *excluídos da sorte*, pelos detentores do poder e pelos *outros*.

Na decorrência das múltiplas complexidades e idiossincrasias patentes nesse lento processo de construção do espaço democrático português – o qual atravessou três regimes políticos (Monarquia Constitucional, República e Estado Novo) – torna-se fundamental reflectir sobre as várias formas de expressão e difusão das ideias que, na esfera do espaço público, foram acontecendo em contexto urbano.

O presente estudo, aplicado à *arena* da cidade, permite-nos identificar momentos de maior ou menor participação cívica e política, os quais, contextualizados por diferentes definições legais de cidadão e por diferentes exercícios de poder mais ou menos centralistas, foram incorporando maior ou menor pluralidade na discussão da Cidade e na formalização do seu Espaço, revelando-se importantes descodificadores para o entendimento do processo no seu todo. Recorrendo ao estudo dos períodos sócio-históricos da transição entre os séculos XIX/XX, apresentam-se permanências e rupturas que suportam a compreensão desses factores, na senda de um romantismo tardio, julgando contribuir-se para a compreensão do tempo contemporâneo.

Na decorrência de um longo processo de investigação sobre a invenção, formação e consolidação do espaço da cidade portuense actual (cruzando e interpretando fontes primárias de informação e atentando no contraditório publicado sobre os destinos do espaço da cidade, políticas e obras públicas), evidencia-se o facto de, maioritariamente, não haver correspondência entre regime (Monarquia ou República) e prática democrática, verificando-se picos de participação política e cívica no âmbito de *praxis* ideologicamente antagónicas, dependendo das bases legais e legislativas vigentes. Daí achar-se premente contemporizar os qualitativos identificadores e interpretativos dos vários contextos socio-

[1] Arquitecto; Professor na FAUP.

políticos e económico-financeiros indexados aos diversos tempos e formas de criação de cidade e de urbanidade. Neste contexto, sublinha-se a necessidade de serem aferidas permanências e rupturas, num tempo em que as diversas formas de censura pública e os diferentes níveis e padrões de participação cívica revelaram ser estruturantes das múltiplas formas de equação romântica da civilização moderna e ocidental. Nessa época proeminente de combate pelo Progresso – que decorreu entre as décadas de 1870 e 1920 –, a discussão e a participação pública no espaço publicado portuense, juntamente com a expansão nacional do universo eleitoral e da dimensão da cidadania, com a inclusão de faixas de população excluídas da sociedade na formação de opinião e com a consequente abertura da gestão da coisa pública, conjugadas com a diversificação e a multiplicação dos espaços de debate, são variáveis que revelam a importância conferida às políticas públicas de maior impacto social e económico. Essenciais para o cumprimento do objectivo liberal de descentralização e democratização do poder (propósito pré-republicano e até, em certas matérias, socialista), pressionadas pelas múltiplas formas de expressão de opinião de cariz intelectual protagonizada pelos grandes vultos da geração de 70, mas também pela instância das associações e grupos sindicalizantes, provocaram fortes alterações na matriz da sociedade portuguesa e contribuíram decisivamente para as opções tomadas pela acção reformista nos últimos anos do consulado de Fontes Pereira de Melo.

Contudo, esta visão romântica dos acontecimentos do entre séculos português, quando cruzada com o conhecimento dos interesses e preocupações das classes dominantes, pode apenas não passar de uma visão arrebatada dos factos.

A discussão das questões urbanas que afectavam a população e perturbavam as suas elites, plasmada nos jornais (determinantes na equação da divergência), informa-nos da reacção dessa elite financeira e social ao "perigo" da igualização do Progresso.

A discussão da Cidade e dos projectos de cidade, no Porto Romântico de entre séculos, foi alcandorada no horror que essas elites tinham à propagação das epidemias e à crescente ocupação do espaço da cidade pelas *desherdadas* classes laboriosas, e dele se serve para transformar a sociedade – claramente em defesa de uma determinada classe que dominava a vida pública e definia as regras e as práticas do poder nas suas esferas nacional e local.

*

Apreendendo a grande transformação – definida por Karl Polanyi em *The Great Transformation: the political and economic origins of our time* (Polanyi, 1944) – como o processo de formação histórica dos "*mercados nacionais e internacionais e, nesta sequência, como se passou de uma configuração caracterizada por trocas livres para uma outra, marcada por um intenso controlo político e social, em reacção à grande crise de 1929 (controlo assumido, sob diversas formas, pelo incipiente Estado-providência, o comunismo e o próprio fascismo)* " –, assume-se como determinante para a invenção da imagem da cidade e formação do cidadão a emergência triunfante (e quase que absoluta no plano europeu) dos regimes autoritários que derrotaram, no final da década de 1920, o projecto do Liberalismo e da civilização de Oitocentos, marcando definitivamente o início *de facto* do século XX, três décadas após 1900.

Esta tese, a qual aqui se subscreve na íntegra, ajuda-nos a perceber que muito do que se passou nesse meio século atrás referido, apesar de ter induzido e catalisado avanços extraordinários e de ter ajudado a incluir na sociedade portuguesa muitos excluídos ou subordinados, pouco conteve de estru-

turante, tendo contribuído apenas para que as forças mais autoritárias e autocráticas encontrassem o seu espaço para a construção de um domínio efectivo que lhes permitiria inverter o curso da história e asfixiar as bases do projecto liberal. Incluindo nas suas hostes e base de apoio aqueles que durante séculos ajudara a excluir, bem como um imenso número de intelectuais de relevante proa nacional, por ignorância, desespero ou necessidade de crença, demonstraram saber durar.

No entanto, apesar do desfecho (previsto por muitos), as discussões a que assistimos no contexto do espaço da cidade (e do pujante Porto de então, em particular) entre a década de 1870 e o final da década de 1920 foram, no que respeita à problematização de ampla base democrática do espaço da cidade e à construção da sociedade moderna, um dos períodos mais ricos da história da modernidade portuguesa.

Foram inúmeras as polémicas sobre os mais variados temas que inundavam as páginas da imprensa local e nacional. Foram infindos os títulos de periódicos expressamente conotados com os ideários vários em querela constante, sequiosos de ver os seus projectos de sociedade discutidos na esfera pública. Foram várias as personalidades e os anónimos que deram corpo a múltiplos combates que se traduziram na expressão máxima do contraditório, vertida em rios de tinta em jornais, em tertúlias, em associações e agremiações, em clubes, colóquios, e mesmo duelos de morte. Apenas pelo vingar dos ideais. Já não se tratava apenas de discutir a sobrevivência do projecto liberal em Portugal. As fortes alterações políticas e ideológicas que se digladiavam no espaço europeu discutiam novos projectos de sociedade, punham definitivamente em questão a ordem herdada do Antigo Regime. Em Portugal, os avanços e retrocessos do ideário liberal de 1820 e 1822 protagonizariam, a partir de 1834, diversos momentos de combate político que se consubstanciariam nas múltiplas alterações à orientação do regime e teriam os seus pontos-chave em 1836, 1842 e 1851. No entanto, de facto, só a partir de 1878, já perto do final do consulado fontista, e somente até 1890, as condições reais se aproximariam do essencial do projecto liberal português.

No Porto, esta realidade traduzir-se-ia numa forte expansão dos meios de expressão pública de contestação à situação da cidade e do país. Este período, coincidente com algumas das administrações municipais mais progressistas e defensoras da obra pública, tornaria possíveis as bases da alteração radical da imagem da cidade a que se assistiria, já em período de Ditadura, na antecâmara do Estado Novo – paradoxalmente, no estertor das ideias liberais e da derrota do seu projecto de sociedade e de cidade.

A lenta construção dos fascismos europeus demoraria cerca de cem anos a ser consolidada; atravessaria a totalidade do regime liberal português e, no final dessa batalha, lograria recuperar para o seio do Estado (nas suas diversas vertentes administrativas e políticas) muito daquilo que se havia pretendido ver definitivamente apagado da esfera da prática e da ideia de governação e que motivara as lutas entre partidários de diferentes formas de *praxis* liberal ou alimentara a resistência mais ou menos explícita dos derrotados miguelistas.

*

Uma das mais acesas polémicas no debate da cidade e do seu espaço, no que concerne ao Porto, foi provocada pela divergência instalada face às várias políticas públicas equacionadas para o espaço da cidade, tanto em termos físicos como humanos. As elites, deveras perturbadas com o rápido afluxo de população ao centro urbano do concelho do Porto, não tardariam a reagir. Por vezes, fruto da

ignorância dos factos, tendemos a acreditar que as suas acções profilácticas aconteceram por pura filantropia – nada mais discutível. Tiveram lugar graças ao medo (talvez mesmo pavor) com que observavam a construção de uma nova realidade com a qual tinham bastante dificuldade em lidar. Discutia-se o transporte rápido urbano (o centro da cidade necessitava ligar-se à Foz e as suas elites viam com bons olhos a consumação deste projecto no sentido de aceder à estância balnear da região portuense), a iluminação pública (a insegurança urbana tornava-se um forte factor de intimidação e as classes mais abastadas reclamavam a sua resolução – é certo que acompanhada com o reforço da vigilância policial), o abastecimento de água e o saneamento da cidade (a convivência num registo de quase "porta sim porta não" entre as diferentes classes sociais alargava o perigo da contaminação pela falta de hábitos de higiene e pela concentração de vastas áreas de fossas colectivas). Este factor acabaria por estar na base dos vários acordos estratégicos entre os partidos que ocuparam as sucessivas vereações da Câmara entre as décadas de 1890 e 1910. As deficientes condições de vida urbana e a proliferação da indigência não eram uma longínqua realidade para a burguesia endinheirada portuense: a proximidade física e o nojo das pestes e dos imensos deserdados da higiene que *pimpolhavam* na cidade moravam na "porta ao lado" numa cidade onde a distância espacial entre as várias classes não existia de facto.

Contudo, as medidas reais tardavam em aparecer – o forte *deficit* da balança comercial e os enormes endividamentos das principais companhias e da banca da cidade atrasavam o processo – e a situação não mais se suportaria após a peste de 1899. Aí a cidade não conseguiu atrasar mais a necessidade de implementar medidas que resolvessem a situação, iniciando-se o processo de execução de políticas efectivas de obra pública de pendor higienista, através das quais se resolvesse, por fim, a questão inadiável da melhoria das condições de vida no Porto. As várias administrações da cidade, entre 1896 e 1909, tentaram (sem sucesso) dar resposta à situação.

Foram incontáveis as questões debatidas nos jornais, nos variadíssimos opúsculos e teses académicas defendidas nos diversos meios, mais intelectuais ou plebeus, num ambiente de fim de ciclo, progressivamente decadente, caucionador das ideias românticas. O Porto definhou, perdeu peso político, económico, financeiro e cultural.

*

Na década de 1870 assistiu-se em Portugal, em pleno período da Regeneração, a uma conjugação feliz de dois factores que se viriam a revelar estruturantes da construção da identidade nacional como hoje a conhecemos. Por um lado, verificou-se a difusão das ideias que defendiam uma nova visão da organização do Estado liberal português: a descentralização e a sua consubstanciação no chamado municipalismo. Por outro, a actividade legislativa na esfera do desenvolvimento do Estado de direito e do alargamento do conceito de cidadão e das práticas de cidadania veriam na aprovação das novas versões dos códigos civil e administrativo um impulso progressista no sentido da criação da urbanidade.

A cidade, arena privilegiada do confronto das ideias, justificaria então plenamente esta definição, cumprindo-se uma intensa década de confrontação ideológica.

No caso do Porto, um dos parâmetros que permitem validar esta constatação demonstrou ser a imprensa. Neste período (como comprovável no catálogo da Biblioteca Pública Municipal do Porto) foram inúmeros os títulos que, com maior ou menor tiragem, com maior ou menor duração, se publicaram

e se foram sucedendo como ampliação efectiva da esfera do espaço público. O carácter publicado da opinião e da informação contribuiu sublinhadamente (para além da divulgação das posições que os seus intervenientes defendiam perante as questões públicas) para a formação intelectual, cívica e cultural de uma percentagem muito extensa (para a época) da população, ultrapassando o tradicional alcance do seu raio de acção, até aí muito centrado nas elites urbanas e financeiras.

Neste período entre décadas (1870/1880), assistiu-se a uma primeira "democratização" da sociedade apenas com paralelo cerca de um século depois, já na IIª República, após o 25 de Abril de 1974. A imprensa adquiriu o seu papel de barómetro social e de regulador e fiscalizador da coisa pública, criando grandes espaços de discussão, entre o argumento e o seu contraditório, que permitiram equacionar tanto as políticas nacionais como as principais matérias de interesse local, fortalecendo a importância da opinião pública. A obra pública passou a ser escrutinada diariamente e os seus protagonistas frequentemente transportavam as suas divergências políticas (mas também técnicas) para as colunas que iam alimentando com fervor.

Uma das principais temáticas em análise era os melhoramentos citadinos e as suas várias questões inadiáveis. Nesta época de pestes constantes, o problema da salubridade e da higiene públicas mostrava ser categoricamente relevante no motivo da argumentária e do debate. Desde Francisco Pinto Bessa a Augusto Correia de Barros (presidentes da CMP), os primeiros estudos e trabalhos concretos de transformação na urbanidade do quotidiano e do desenho da cidade foram tomando forma de processo, projecto e obra pública, ultrapassando a indefinição angustiante dos mandatos anteriores. A imprensa acabaria por se tornar numa preciosa aliada de todo este percurso, por entre ideias conflituantes mas complementares, servindo o poder no seu ímpeto regulador e transformador da cidade do Porto rumo à consolidação de uma cidade contemporânea à luz dos padrões europeus mais avançados.

Uma das grandes pechas do Estado liberal era o facto de permanecer, até então, no plano da organização e administração do território, demasiado indexado à prática centralista remanescente do absolutismo. A administração demonstrava ter muita dificuldade em descentralizar e, por conseguinte, a maioria das obras municipais não se realizava. No Porto, apesar de uma crescente convergência entre a Associação Comercial e o Município, as poucas obras de vulto que se concretizavam continuavam a depender fortemente da vontade política do Estado Central ou – nalguns casos com desfechos bem piores (pois avulsa e desorganizada) – da expressão da vontade e do poder de alguns particulares.

O objectivo da criação de uma cidade planeada e organizada tornava-se difícil de alcançar, sempre dependente das obras de infra-estruturação a cargo do Estado Central (e.g. ferrovia e portos). A afirmação do Porto como "cidade-estado", muito reclamada nos jornais e em alguma literatura (e.g. Camilo Castelo Branco e Eça de Queiroz), parecia não avançar. As momentosas questões do abastecimento de água, dos esgotos, da iluminação, dos transportes e outras que a câmara pretendia ver resolvidas (e que encontravam aliados na poderosa – e temerosa – Banca da cidade) tardavam em se desenvolver. Porém, com a alteração da prática administrativa conferida pelo Código de 1878 (bastante avançado no seu tempo), possibilitar-se-ia finalmente que se desbloqueasse os impedimentos para o fomento local, também no Porto (que o reclamava desde o início do consulado de Pinto Bessa) e seguir-se-ia uma década absolutamente ímpar na história da vida local.

Como referido, o combate político encontrou na imprensa um aliado poderoso e eficaz. Esse combate não mais se reduziria ao duelo de bafio entre facções antagónicas: acrescentava a denúncia e a investigação das principais questões sociais da época. A miséria, a insalubridade e as difíceis condições de vida dos portuenses que não pertenciam à burguesia financeira passariam a ter espaço, a ser discutidas e estudadas nos jornais. Pelo tanto, passa a ser possível analisar sociologicamente a cidade através dos meios de comunicação social, nas páginas dos seus grandes títulos (O Primeiro de Janeiro e o Jornal de Notícias) ou em outras publicações periódicas ligadas a grupos, corporações, agremiações e colectividades que igualmente se multiplicavam e que, consoante a dimensão da esfera da sua influência, condicionavam parte das opções políticas do governo da cidade.

Todavia, este período de relativo alargamento da liberdade de expressão revelar-se-ia efémero e, com o seu fim, teria lugar o início da agonia do projecto liberal em Portugal. Durante as quatro décadas seguintes aconteceria o processo de derrota desse projecto, consumado com a ditadura militar instaurada na sequência do golpe militar de 28 de Maio de 1926. O retrocesso civilizacional, no que concerne ao espaço público e à sua definição e dimensão, indexar-se-ia aos postulados do Antigo Regime, pretensamente derrotados na década de 1830, mas omnipresentes no espectro político nacional.

Tudo se esclareceria com a tardia morte do século XIX e dos seus valores (entre o final da década de 1920 e o início da de 1930), dando lugar a um novo século, adormecendo por décadas o projecto de um Estado liberal.

*

No final da década de 1890, o ambiente de crispação generalizado na sociedade portuguesa, nomeadamente nas suas elites políticas, adquiria contornos assaz preocupantes com o extremar de posições entre as forças e os movimentos políticos, não só entre defensores da Monarquia e da República, mas igualmente no seio dos partidos do regime vigente, num rotativismo dominante. Com esta fórmula de alternância (não de alternativa) extenuada, multiplicavam-se os governos de cariz ditatorial, demonstrando um sistema em falência e uma incapacidade do Rei em moderar o quadro de conflito instalado na sociedade.

A abertura protagonizada pelas alterações jurídicas e legislativas na década de 1870 não se repetiria e o que parecia ser uma expansão definitiva do universo e da latitude do cidadão nos seus direitos, liberdades e garantias, rapidamente seria anulado, também jurídica e legislativamente e, sobretudo, pela *praxis* política.

O ambiente de defesa das prerrogativas e exclusivo de exercício de poder e de direito a uma vida urbana por parte das elites comerciais e financeiras demonstraria ser responsável por algumas alterações paradigmáticas nas condições de vida nas cidades.

A consciência que temos, na contemporaneidade da sociedade europeia, dos valores da liberdade e da própria democracia possibilita-nos uma interpretação actual do que aconteceu nesses anos de transição, nesse entre séculos da afirmação do projecto e do Estado liberal até ao seu desmantelamento, transversalmente, na Europa.

Será a democracia um valor indexável às formas de organização do Estado (Monarquia/República)? Não teremos atingido (mesmo à luz dos padrões actuais) um estádio de afirmação da democracia que não encontrou paralelo desde essa década de 1870? Como teria sido o quotidiano, o desenvolvimento

social e económico e o próprio avanço do progresso democrático se se tivesse prosseguido o movimento reformista dessa década?

Todavia, no contexto de um povo maioritariamente adverso à confrontação ideológica como é o português, a pacificação conservadora e imobilista tornava-se novamente desejada, mesmo que, nos quarenta anos subsequentes, tivessem sido vários os momentos de ruptura, múltiplos mas fugazes, originando processos de rápidas transformações mas também o seu espelho na normalização e no retorno ao *status quo* – inclusivé por parte daqueles que haviam protagonizado a empresa desse quadro de alterações.

O processo de transformação da sociedade portuguesa que concluiu a empresa da extinção do tempo e do modo romântico demonstrou ser predominantemente composto por uma sucessão de estados contínuos de permanências.

A ampliação da consciência da sociedade civil revelava ser um estorvo para a paz das elites urbanas. A cidade romântica, liberal, não poderia mais constituir um seu projecto, um seu desígnio.

O esvaziamento do rumo seguido desde a vitória liberal e, mais concretamente, desde o primeiro governo da Regeneração revelava-se determinante para o início da construção de um novo Estado, de um Estado Novo, a quatro décadas da sua fundação em 1933. O já referido estertor do projecto liberal e, em certo sentido, da sociedade romântica começava paulatinamente a ser preparado e, cem anos após a derrota militar das forças miguelistas, foi ressuscitado grande parte do ideário do absolutismo português.

Ao contrário do que sucedeu nessa década de 1870 (talvez a mais progressista, liberal e romântica do século XIX), retomar-se-ia o processo de defesa de uma elite entre as elites, tendo-se tornado, em si, num motor de exclusão social ainda hoje remanescente (vincada e impressivamente), não tendo deixado de haver dois sistemas sociais distintos – mesmo num "Estado social", em absoluta dicotomia: fraco/forte, suficiente/dependente, rico/pobre, dentro/fora do sistema.

Por isso, concluímos: efémera e materialmente inconsequente, essa década foi o expoente do romantismo em Portugal, o que mais se aproximou dos fundamentos do seu projecto de sociedade, talvez a mais avançada expressão da construção do nosso processo democrático, inspirador da nossa contemporaneidade.

Onde está essa sociedade que discutia a opinião no espaço público e ampliava as polémicas no espaço publicado dos jornais e das praças? Onde está essa sociedade que reclamava por melhores condições de vida, que sublinhava o desagravo e validava governos através dos rios de escrita vertida em colunas de opinião, em tertúlias, em congressos, em colóquios, nos mercados, nas ruas ou até, pasme-se, no parlamento da nação? Onde pára essa gente de valor e sabedoria que constantemente e de uma forma apaixonada encetavam duelos de ideias pela pena da escrita?

Nos dias de hoje, vivemos dias intranquilos de incerteza da nossa própria condição, dias em que as pessoas comuns se sentem impelidas a não reclamar, a não protestar, a simplesmente não ter ideia sobre os assuntos que urge discutir e reflectir, a desviarem o olhar e a atenção quando se fala em algo mais sério; dias em que a infeliz expressão salazarenta "manda quem pode, obedece quem deve" se torna cada vez mais uma condição para a sobrevivência individual no espaço social, cultural e político.

*

Os processos de desarticulação horizontal e vertical do território foram decorrendo em paralelo neste país apesar da rápida e duradoura fixação geométrica e geográfica das suas fronteiras políticas. A tentativa de afirmação do Estado-nação, acção recorrente na política dos governos liberais pós 1834 (mais concretamente da política de colonização do território continental português), demonstrou ter falhado e nem o Estado Novo, que lhes sucedeu em 1933 – apesar da retoma das políticas de ocupação do espaço através da implantação simbólica e funcional de todo um conjunto de equipamentos públicos representativos da afirmação ditatorial do estado autoritário –, nem o regime pós 25 de Abril de 1974 conseguiram inverter a situação. Pelo contrário: no caso do regime salazarista, as zonas mais frágeis deste processo de afirmação territorial apenas conseguiram ver adiado por mais alguns anos o processo inevitável de desarticulação física e intelectual latente. Apesar desses investimentos simbólicos (sobretudo de preponderância de dominação política e condicionamento ideológico), como não foram acompanhados de políticas de fixação territorial assentes na criação de emprego e no investimento no desenvolvimento económico, rapidamente enfrentaram a condição do esquecimento.

O processo de transformação do projecto de sociedade em Portugal constitui, na actualidade, o regresso das teses mais retrógradas das forças políticas, sociais e económicas dominantes no País, remanescentes do Estado absolutista e dos seus continuadores miguelistas. A degradação das condições de trabalho da população em geral, a criação de vínculos sociais e profissionais precários e, por inerência, o reflexo desta conjuntura na própria condição social dos vários sectores profissionais da sociedade concorre, conjuntamente com o estímulo à competitividade e ao individualismo, para a consagração em absoluto do modelo de Estado e das suas diversas ramificações como indexadas a um aparelho ideológico central, ao serviço e regido pelas leis ditadas pelos mercados internacionais e pelos seus condicionamentos, muito à semelhança da sociedade de entre séculos XIX/XX.

Viverá Portugal tempos de perda de identidade como alertavam os homens da geração de 70? Voltando atrás no processo histórico, convém lembrar que o principal suporte dos vencedores da batalha liberal que lançaram as bases do Estado Novo foi o sistema corporativo, profundamente enraizado no Estado do Antigo Regime e pormenorizado no Estatuto do Trabalho Nacional (1933), versão portuguesa da *Carta del Lavoro* mussoliniana. De facto, na actualidade, torna-se relativamente fácil perceber que o corporativismo, nomeadamente o corporativismo do Estado (se considerarmos que as forças dominantes se fundem com a nomenclatura do Estado), continua a ser uma realidade. O pretenso processo de criação de um Estado mínimo nas suas obrigações mascara a organização rígida da actividade económica que confere a determinados grupos de interesses um privilégio monopolista. A criação de uma ordem sem conflitos – objectivo último do corporativismo português – só é possível porque o país (economicamente pouco desenvolvido, farto em mão-de-obra barata, funcionalmente iliterata, controlada social e economicamente pelo medo) continua, apesar de todos os movimentos reformistas, à semelhança desse entre séculos, feudal e autoritário.

No nosso tempo, as resistências de modernidade na contemporaneidade estão reduzidas a uma condição minoritária. Portugal falhou a Modernidade.

A construção do Estado Moderno nunca passou da esfera do manifesto.

O carácter falsamente reformista do país dominou sempre o espectro das revoluções.

A História, sempre feita pelos vencedores encarrega-se de o vincar nos manuais e o seu carácter revisionista e, nalguns casos, até branqueador, é mesmo delicodoce para com a Situação. A questão

sempre se pôs na sobrevivência dos da Situação sobre os excluídos, no sublinhar da sua forma ou formas de dominância de maneira a que, apesar dos vários "ventos de mudança", tenha podido esperar que tudo acalmasse para, de novo, retomar as suas posições de preponderância e voltar às rédeas do poder social, económico, cultural e político.

Foi um período de afirmação do fascismo na Europa, processo (como enunciado) longo mas eficaz que fez com que, na maior parte do seu território (inclusivamente nas cidades), as forças mais autocráticas e autoritárias lograssem alcançar o poder pela via democrática, servindo-se das instituições, da semântica e dos significados do ideário e dos processos democráticos para, adaptando a linguagem aos seus desígnios, não deixar de controlar a situação.

De facto, são sempre os mesmos – as mesmas pessoas, as mesmas famílias, os mesmos grupos económicos, as mesmas organizações – a controlar, efectivamente, o processo de construção da sociedade, permitindo, aqui ou ali, fogachos de expressão popular.

O processo português não tinha por que ser diferente. O que verificamos é que, desde há quarenta anos, rapidamente, com nova roupagem, com novos atributos, esses poderes seculares da sociedade do Antigo Regime asfixiaram a expressão popular e de novo criaram um sistema à sua medida. Esta realidade, ainda que não constitua uma novidade no processo identitário português, reveste-se de especial perigosidade. Ao contrário das quase cinco décadas de Estado Novo, hoje torna-se muito difícil distinguir os opostos ideológicos, tendo-se criado uma imensa margem cinzenta, a qual, em diferentes mas progressivas escalas, vai, paulatinamente, criando as condições para o ressurgimento dessas formas autocráticas de gestão da sociedade.

A crítica e a intervenção públicas em jeito de contestação positiva encontram cada vez menos lugar na esfera pública. A constante antagonização dos grupos sociais, a descriminação de certas faixas da sociedade, o aumento dos índices de pobreza e dos factores de exclusão, a progressiva enfatização dos factores económicos como selectivos do acesso à educação, à cultura, ao lazer, conjugados com a diminuição do poder de compra, o desemprego de amplas faixas da sociedade e dos seus sectores mais válidos profissionalmente, a exclusão dos idosos do processo social, o condicionamento do acesso à saúde e a indexação do acesso à justiça determinada pela condição económica resultam em novas e perigosas formas de ditadura, inquinando, em democracia, o processo democrático, à semelhança do que conseguiram há um século.

Thomas Mann, escritor alemão do século passado, na sua novela curta intitulada "Mário e o mágico", teve a capacidade, como observador, de vislumbrar o destino da sociedade europeia nos anos que precederam a Grande Depressão. O mágico, com os seus poderes de hipnotismo, controlava as massas que acudiam aos seus espectáculos e, com a conivência e a autorização alienada das mesmas, delas fazia o que queria, conduzindo-as a acreditar nas suas palavras, capazes de fazer com que atentassem contra a sua própria existência. Já estivemos mais longe desta verdade.

*

A forte crise económica e social – mas também política e ideológica – que enfrentamos desde a década passada provocou um fenómeno geral de perda de urbanidade e fez com que a Cidade, como entidade, enfrentasse um cenário de desamparo e solidão, visível na quase totalidade das suas artérias, patente até aos olhos dos mais distraídos ou mesmo daqueles que tentam, a todo o custo, alienar-se da realidade. Por dia fecham várias lojas, e os prédios de habitação vão cedendo ao peso

dos anos e da falta de condições financeiras para a sua recuperação ou reabilitação, ficando apenas o vazio e a miséria, sendo rapidamente ocupados por quem já não espera mais nada da situação e não se importa mais com as aparências, por se esconder na cortina da noite, nas filas da sopa, por entre o lixo dos outros, empurrando carrinhos de supermercado enferrujados, perscrutando nos sacos dos desperdícios, concorrendo com as gaivotas e os poucos cães vadios que escaparam às operações de higienização municipal dos últimos anos. Já não se escondem por entre o frio da noite, denunciam a sua condição, reservando novas casas por entre cartões reservados e mantas rotas no portal das casas e das lojas devolutas, devassando mesmo prédios em ruína e ocupando espaços sem tecto. A ironia é evidente nesta sempre leal mas já não invicta cidade.

Hoje, as "novas montras" da cidade revelam um quadro de desesperança transversal, contagiando o espaço público e afastando as gentes, fazendo-as correr apressadamente quando percorrem a pé as ruas e as praças portuenses. De cor forte e impressiva ou esbatida e deslavada, sublinha-se, a preto e branco, os reflexos e as projecções de imagens sobrepostas à restante paleta de cores, nas texturas e na luz ou sua ausência, ficando o registo enquadrado pela lente da objectiva de matriz realista e expressiva do observador.

Cada vez mais, a caracterização heterogénea do tempo pós 1974, fundada nos actos e factos que, desde a construção do Estado Liberal e do seu ideário romântico, narram a existência de "dois países" em confronto permanente, destaca a veracidade desta afirmação. O país real, aquele que vamos conhecendo através dos nossos percursos pelas ruas e praças, é terra de dois mundos em conflito permanente e surdo, formados (como se afirmou no início deste texto) pelos *da situação* e pelos *excluídos da sorte*, pelos detentores do poder e suas ramificações e pelos *outros*. Esses *outros* não têm voz nem visibilidade, mas são visíveis para além da aparência intranquila da visibilidade, tendendo a ficar cada vez mais na esquina do tempo, na dobra oculta do pé de página dos jornais, fora dos circuitos, desejavelmente na preguiça do esquecimento. A cristalização desse esquecimento dá que pensar. Será que, daqui a alguns anos, passaremos incolumemente pelas artérias do espaço da cidade sem olhar para o lado, sem reparar que há alguém que necessita urgentemente de ajuda? Será que, na ronda da noite, de tão banais estes novos/velhos cenários, os encararemos como a normalidade, assumindo a anormalidade definitivamente como parte integrante, indissociável da imagem que construímos do espaço urbano? Esta inquietação corre o risco de perder a inquietude e de se tornar apenas num cenário que temos de percorrer todos os dias comuns em que, na indiferença, e pior, na impotência, nos damos por resignados à Situação. Um dia, este cenário poderá constituir apenas e somente o nosso reflexo no espelho. Talvez tarde demais para inverter a ordem das coisas.

*

Os retrocessos civilizacionais que enfrentamos na sociedade ocidental, a imensa apatia com que lidamos com os factos, são a forma mais cruel de honrar todos aqueles que, no seu tempo, resistiram para que hoje tivéssemos a liberdade de pensar e de falar. Por isso, é importante agir e não apenas ficar como sujeito passivo a absorver as notícias que já não nos perturbam, as imagens do real que queremos esquecer. O espaço da cidade contemporânea, entendido como lugar exemplar de universalidade e de democraticidade entrou num processo de declínio galopante, sem que tenhamos tempo e espaço de manobra para, individualmente, podermos pensar em encontrar novas formas de lidar com os problemas decorrentes das novas formas de exclusão e de censura públicas. De facto, falamos de actos

de exclusão, de pessoas com rosto e nome próprio que, na sua maior parte, por contingências várias, encontraram no espaço da rua a sua casa. Como dizíamos, uma nova normalidade civilizacional, como se quiséssemos esquecer, como se fosse possível apagar todos esses *desherdados* da sorte da face visível do retrato das nossas cidades. Como se por magia, já não interessassem, porque são pobres e empestam as nossas cidades, como se pudéssemos higienizar o espaço da sua presença, à semelhança do que tentaram fazer as nossas elites há cerca de cem anos atrás.

*

No tempo contemporâneo, a militância numa postura de crítica objectiva sobre o curso dos acontecimentos torna-se numa realidade de imperiosa relevância. A consideração da atenção e o posicionamento construtivo relativamente às questões de importância e substância do essencial revelam-se de especial acuidade na formulação do que queremos que seja o espaço e o tempo destinados ao presente. No contexto actual, a manipulação da informação segue, rendida às tecnologias da informação e especialmente, às artes da comunicação; um caminho que desvia a atenção sobre a essência dos acontecimentos. As dominâncias do poder (sempre conjunturais e circunstanciais, é certo) definem em absoluto a revisão dos factos, servindo a opinião dominante controlada por imensas maiorias.

Correr-se-ia o risco de enclausurar o presente texto na circunstância específica da análise da actualidade. No entanto, essa circunstância transporta uma permanência temporal que a remete para décadas anteriores, que possibilitam o justo distanciamento substantivo da formulação de uma reflexão crítica sustentada do facto actual. E então, munidos da consciência que a área disciplinar da História nos proporciona, verificamos que esta realidade que agora nos perturba não é nova, resultando de uma lenta desestruturação do papel social do Estado e das suas funções básicas que permitem evitar que estas situações aconteçam. Contudo, apesar desta consideração sobre a evolução da situação e a recusa do seu carácter de novidade, temos de admitir que se trata de um processo inovador quanto à eficácia, hoje, infelizmente, mais real, de consumação do longo processo de exclusão, por entre vários processos e formas de democracia em contexto urbano. Mas também pelo reconhecimento de que o seu contrário demonstrou ser uma imensa permanência no compto dos últimos cento e cinquenta anos.

MANINI E PEREIRA CÃO. CENOGRAFIA E PINTURA DECORATIVA NO PALÁCIO DA BOLSA DO PORTO

Miguel Montez Leal[1]

Nesta comunicação pretendemos estudar e apresentar as relações entre a cenografia e a pintura decorativa da segunda metade do século XIX, de que forma a primeira influenciou a segunda, e a segunda contaminou a primeira.

Durante as três primeiras décadas do século XIX a turbulência política e militar não foi nada favorável ao florescimento das artes. A primeira invasão francesa comandada por Junot, em 1807, a partida e fuga estratégica da família real e da Corte para o Brasil, as duas invasões subsequentes (Soult e Massena), as inúmeras batalhas, o apoio do exército britânico e o seu consulado que duraria até 1817, a conspiração do general Gomes Freire de Andrade, a Revolução Liberal do Porto, em 1820, a Vilafrancada e a Abrilada, e a guerra civil que oporia liberais a miguelistas (1828-1834) criariam um ambiente e um caldo nada facilitador da área artística. Circuitos artísticos, mecenas, contratos, formação de artistas, academias, escolas e núcleos artísticos ressentir-se-iam deste ambiente dramático, instável e nefasto.

Somente a partir do período de acalmia inaugurado pela Regeneração, em 1851, o País pode começar a desfrutar de condições que permitiram animar o mundo e o mercado artísticos. Evidentemente que, desde a década de 30 do século XIX, com a criação da Academia Nacional de Belas Artes, em Lisboa, do Conservatório Nacional e do Teatro Nacional D. Maria II, e a constituição dos primeiros museus e pinacotecas nacionais, os efeitos já se começavam a sentir.

O Palácio da Bolsa do Porto inscreve-se neste renascimento cultural e artístico. "Cidade invicta", liberal, que ficou a albergar *in illo tempore* o coração de El Rei D. Pedro IV, cidade burguesa, progressista e vanguardista, cidade de mercadores, o Porto quis dotar a sua cidade, rival da metrópole e capital do Império, com um edifício majestoso, onde os homens de negócios se pudessem encontrar, para trocarem impressões, estabelecerem contactos comerciais, quebrarem o seu isolamento (algo que é muito comum nos empresários, e nos empresários portugueses em particular), e criaram um clube à inglesa, com intuitos também filantrópicos, que organizava bailes e festas, e que acabaria por se tornar no retrato fiel da elite burguesa e aristocrática do Norte.

Para tal, após a extinção das ordens religiosas, em 1834, aproveitou-se o que restava do antigo convento de S. Francisco, que se perdera num incêndio a 24 de Julho de 1832, alterou-se a sua estrutura arquitectónica, investiram-se grossos cabedais, e construiu-se um edifício com requintes decorativos, de luxo e de conforto muito pouco usuais para a época. Esta campanha arquitectónica e

[1] Investigador no IHA (Instituto de História de Arte) da FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

decorativa arrastou-se durante anos, teve impasses, e pôs a trabalhar centenas de artistas, operários, arquitectos, engenheiros, pintores, pintores-decoradores e muitos dos melhores e mais especializados operários da época (canteiros, marceneiros, carpinteiros, ourives, relojoeiros, estofadores, estucadores ...), não devendo agora alargarmo-nos sobre o tema, que está plenamente identificado, estudado e contextualizado, e que nos roubaria tempo e espaço a esta comunicação.

Fig. 1 – Panorâmica do Palácio da Bolsa do Porto (Foto de Fernanda Veloso).

Da autoria do arquitecto José Lima da Costa Júnior, o Palácio da Bolsa tornar-se-ia um dos edifícios mais luxuosos do Porto e até de todo o Norte, e possui um manancial de informação e de cultura visual capaz de alimentar, durante anos, todos aqueles que se dedicam às artes decorativas, à arquitectura até à decoração de interiores. Nele estão congeladas as artes decorativas do século de Oitocentos – os revivalismos e eclectismos dos finais do século XIX ganham aqui requintes e têm uma presença esmagadora.

Houve épocas, como todos sabemos, que estes estilos, tendências e modas foram ostracizados, criticados e até vistos como uma clara falta de bom gosto, de cultura e de exibicionismo de novos-ricos, mas, nos inícios do século XXI, já conseguimos olhar para esta época de outra forma, fazendo novas leituras e interpretações refrescantes e libertas de preconceitos apriorísticos, tomadas de posição que foram em crescendo ao longo do Modernismo e modernismos do século XX. E, como costumamos dizer, às vezes os historiadores de arte contemporâneos padecem de um mal: tornaram-se tão ou mais conservadores e académicos do que aqueles que tanto criticavam. Já nem vou falar da *boutade* humorística e um pouco perversa que o professor António Hespanha, aí nos idos de 1990/91, numa cadeira na Universidade Nova de Lisboa, dizia e em que afirmava: "*a História Contemporânea* não era bem História, era mais jornalismo".

Em 1883, Luigi Manini e Pereira Cão participariam na decoração deste edifício. É-lhes acometida a tarefa de decorarem o tecto de uma das salas do Palácio da Bolsa, nada mais do que o átrio, a primeira sala deste conjunto palaciano.

Manini e Pereira Cão

Quem eram um e outro? E quais os principais factos a destacar da sua obra e percurso?

Luigi Manini (1848-1932), artista italiano, nascido em Crema, uma pequena cidade na Lombardia (muito parecida com Sintra), viera para Portugal em 1879, substituindo, como cenógrafo, o velho e famigerado mestre Cinatti (Siena, 1808 – Lisboa, 1879), que trabalhara no São Carlos e em muitos dos palácios e palacetes de Oitocentos da capital e arredores. Dava assim início a uma carreira fulgurante que frutificou em Portugal, tanto no campo da cenografia, como no campo da pintura decorativa, e onde permaneceria até 1912, ano em que se retiraria para a sua pátria italiana.

Fig. 2 – Pormenor do Pátio das Nações.

Pereira Cão (1841-1921), artista nascido em Setúbal, viera para Lisboa com a idade de 12 anos e estudara no Instituto Industrial e na Academia de Belas Artes, tendo sido discípulo de Cinatti (1807-1879) e Rambois (1818-1882). Enquanto foi colaborador destes dois mestres italianos, na Primavera e Verão realizava pinturas decorativas em palácios e palacetes um pouco por todo o País. No Outono e Inverno criava cenários para o Teatro Nacional de São Carlos.

Diz-nos, sobre este artista, Esteves Pereira, escrevendo, em 1907, no *Dicionário Portugal*[2]:

> "*Pintor genérico, decorador e scenographo, cultivando com distincção, há mais de meio seculo, o ornato, e as flôres, em que é exímio, e a pintura cerâmica, especialmente os azulejos. Conhecendo e praticando todos os géneros e processos, antigos, ou modernos, da pintura decorativa, interior ou exterior, dos edifícios, taes como: o fresco, as temperas diversas, a oleo, a aguarela, etc., bem se pode considerar pelo menos o nosso derradeiro pintor frescante e o mais operoso dos pintores decoradores que ficaram do seculo XIX*".

Quando foi contratado para decorar o Palácio da Bolsa, Pereira Cão era já um artista consagrado que dera sobejas provas do seu trabalho, tanto no campo da cenografia, como no da pintura decorativa (e até na azulejaria).

Muitas vezes me perguntam porque Pereira Cão assina como Pereira Júnior e, outras vezes, como Pereira Cão, e qual a origem de um tão invulgar nome artístico[3]. A Pereira Cão foi-lhe dado o nome de baptismo de José Maria Pereira Júnior. Era filho do militar José Maria Pereira (natural de Setúbal, Santa Maria da Graça, 1804 – Lisboa, Santos-o-Velho 1888), miguelista, que depois se tornaria construtor civil, casado na freguesia de Cedofeita (Porto) com D. Rosalina de Jesus Costa (natural de Pedrouços e baptizada na Freguesia de Nossa Senhora da Ajuda, em 1809, em Lisboa), filha do Major António Luís da Costa, que fora na Legião Portuguesa à Rússia, no tempo de Napoleão, e que morrera com a idade de 96 anos, como Governador da Fortaleza de São Filipe, em Setúbal, o edifício militar guardião da cidade do Sado.

Tal como era costume e tradição na época, o jovem Pereira Júnior herdou, como filho varão, o nome próprio do pai e apenas o apelido do progenitor. Como ele próprio dirá, anos mais tarde, numa carta de seu punho, não gostando de ser Júnior, "*para me distinguir dos muitos Júniores que por aí há, a partir de agora sou Pereira Cão*". E o apelido Cão foi buscá-lo aos seus antepassados, à família do navegador Diogo Cão, pois sabia descender deste personagem histórico e tinha, entre muitas outras,

---

[2] VD. a entrada "Pereira Junior (José Maria)", *in* PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme – *Portugal: Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*. Lisboa: Edições Romano Torres, 1904-1915, vol. V, p. 635.

[3] Pereira Cão corresponde ao pseudónimo artístico que viria a utilizar e pelo qual se tornou conhecido, sobretudo no âmbito da azulejaria. Apaixonado pela genealogia, Pereira Júnior apenas herdou o apelido paterno, tal como era comum na época, mas sabendo-se descendente da família do navegador Diogo Cão, àquele antepassado foi buscar o apelido mais carismático, assim se distinguindo de "*muitos Juniores que por aí há*" (vD. carta do espólio da família). O escritor D. Alberto Bramão (da Academia das Ciências de Lisboa), numa das suas crónicas ("Belcanto no mundanismo. Senhora D. Adelaide de Victoria Pereira", apreciada pelo sr. D. Alberto Bramão), ao descrever uma das filhas do pintor, Maria Adelaide de Sousa Pereira de Victoria Pereira, afirma: "*possuindo um timbre de prestigiosa tonalidade e o valor musical que lhe dá o pleno domínio da sua arte, a senhora D. Adelaide Vitória Pereira representa na sociedade portuguesa uma individualidade de alto relevo, vivendo uma atmosfera espiritual, ao lado do seu marido, grande artista decorador e ceramista, e com a tradição de seu pae, o notável pintor Pereira Cão, descendente da família ilustre em que figura com brilho, no* épico período dos Descobrimentos, Diogo Cão – o célebre navegador", p. 9.

a paixão pela genealogia. Cão tornava o seu apelido invulgar e carismático, Júniores havia milhares no século XIX. Com este nome artístico assinará mais tarde muitos dos seus trabalhos em cerâmica, os azulejos, chegando a ser director artístico da Fábrica Viúva Lamego, em Lisboa.

Fig. 3 – Luigi Pietro Manini (1848-1936). Photographia, Museu Vicentes. 02 de Agosto de 1887. Funchal, MFV (DIG.)

No palácio da Bolsa, estes dois artistas vão coincidir e criar um trabalho de grande qualidade: a pintura que rodeia a clarabóia e que ilumina o claustro é da autoria de Manini, enquanto Pereira Cão pinta a sanca do vestíbulo a partir de desenhos do mestre italiano. A imprensa da época deu brado destas pinturas e da grande riqueza e fausto deste palácio portuense.

No Porto, Pereira Cão pintaria ainda a casa La-Roque (na Rua do Vilar), deixando-nos uma obra vastíssima desde Braga ao Algarve[4], assim como o mestre Manini[5] nos legaria um extraordinário património decorativo.

Nesta comunicação, como antes vos adiantei, procuraremos apresentar as relações entre a cenografia e a pintura decorativa, que deram origem a um autêntico ressurgimento da pintura decorativa em Portugal, em particular entre os anos da Regeneração e as vésperas da República (1851-1910). Outro objectivo, também, é o de resgatar do esquecimento estes dois artistas que nos ficaram do século XIX, tão reconhecidos em vida, e agora tão esquecidos e tão pouco valorizados.

---

[4] VD. a entrada "Manini (Luiz)", *in* PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme – *Portugal: Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*. Lisboa: Edições Romano Torres, 1904-1915, vol. V, p. 796.

[5] PEREIRA, Denise; LUCKHURST, Gerald – Luigi Manini: esboço de uma biografia, *in Quinta da Regaleira, Luigi Manini, Imaginário & Método, Arquitectura & Cenografia* (catálogo da exposição Luigi Manini). Sintra: Fundação Cultursintra, 2006, pp. 10-19.

O Palácio da Bolsa foi decorado nos finais do século XIX por diversos artistas portugueses, nele se destacando o famoso Salão Árabe (de inspiração livre no Alhambra granadino) e o chamado Pátio das Nações, decorado no tecto com as bandeiras das principais nações com que Portugal mantinha relações comerciais. Nesta campanha participam artistas como Manini, Pereira Cão, António Ramalho (1859-1916), e tantos outros, que faziam parte de diferentes gerações de pintores decoradores, que estiveram muito activos na segunda metade do século XIX. Tanto Manini, como Pereira Cão eram, à época, em Portugal, dois dos principais cenógrafos e pintores decoradores dos interiores de palácios e palacetes.

Onde se terão conhecido Manini e Pereira Cão?

Manini, como vimos, viera para Portugal para substituir mestre Cinatti, após a sua morte, e como cenógrafo do São Carlos. Pereira Cão fora, durante anos, o discípulo predilecto de Cinatti[6] e trabalhara com este artista como cenógrafo e pintor-decorador. Para além deste facto, era um melómano, um apaixonado pela Ópera, que frequentava assiduamente, assim como participava no circuito boémio, artístico e teatral lisboeta. Ter-se-ão conhecido através da rede de contactos ligados ao Teatro de São Carlos e no próprio teatro, em que Pereira Cão trabalhara como cenógrafo, na sua juventude, e de que era assíduo espectador.

O tecto do átrio

Vejamos agora o tecto em análise, a sua qualidade, significado e importância.

Em 1879, Tomás Augusto Soller (1848-1883)[7] encarrega-se da obra de mandar cobrir o chamado Pátio das Nações[8], espaço onde antes existia o claustro do convento, criando assim uma área onde os comerciantes de grosso trato pudessem trocar impressões, tal como acontecia noutras cidades e praças europeias com uma economia pujante de relevância financeira e cidadã.

Este átrio-salão possui 506 m^2 e com um pé direito e profundidade de cerca de 19 m[9].

> "*Este é talvez o local do palácio onde mais se eleva o espírito, ostentando uma imponente cúpula metálica envidraçada, por onde jorra uma imensa luz, que transmite uma sensação de glória verdadeiramente indescritível e uma nítida impressão de verticalidade, acentuada pelas colunas pompeanas em ferro forjado e pelo porte elevado das portadas e janelas.*"[10]

---

[6] VD. PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme – *Portugal: Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*. Lisboa: Edições Romano Torres, 1904-1915, vol. V, p. 635.

[7] O arquitecto Tomás Augusto Soller tenta dotar o Porto de um edifício majestoso e funcional, tal como já existiam na grande maioria das cidades e praças europeias com alguma importância.

[8] O mesmo nome que é dado ao átrio do Palácio da Bolsa.

[9] O equivalente à área de cinco apartamentos de 100 m^2.

[10] VD. GARCIA, Isabel Penha (coord.) – *Palácio da Bolsa*. Porto: Arteditores, 2009, p. 57.

Fig. 4 – José Maria Pereira Cão (1841-1921). Pormenor do retrato a óleo (92X126 cm), datado de Maio de 1888, da autoria de Félix da Costa. Colecção privada.

O pavimento foi desenhado por Tomás Augusto Soller e é revestido a mosaico cerâmico. Nele predominam os motivos geométricos, inspirados nos modelos greco-romanos descobertos na cidade de Pompeia. Esta ornamentação invoca os quatro elementos e alude à actividade da associação comercial, com referências à náutica, à marinha mercante, à electricidade, às viagens, ao telefone e aos correios.

Luigi Manini fez os desenhos para este tecto e Pereira Cão executou-os, sendo os troféus dos ângulos da sua completa autoria e feitura. Diz-nos Esteves Pereira, o primeiro biógrafo de Pereira Cão, no *Dicionário Portugal*[11]:

> "*No Porto há trabalhos de Pereira Junior na casa La Roque, na rua de Villar; na de Thomé Dias, em Campanhã; e no palácio da Bolsa, onde, segundo desenhos de Manini, pintou a ornamentação da grande sanca do vestíbulo. São notáveis os quatro trophéos dos ângulos, obra da sua concepção e que à imprensa portuense mereceu vários elogios*".

A sanca deste *hall* monumental é decorada com o escudo nacional e as armas heráldicas de vinte países (Grécia, E.U.A., França, México, Dinamarca, Holanda, Bélgica, Espanha, Áustria-Hungria, Suécia, Argentina, Rússia, Grã-Bretanha, Alemanha, Suíça, Saxe, Itália, Portugal, Brasil e Pérsia) com os quais Portugal mantinha relações comerciais e diplomáticas. As quatro fileiras de brasões são divididas por quatro cantoneiras, orientadas segundo os pontos cardeais, e que celebram importantes datas para o comércio do Porto: a promulgação do Código Comercial, da autoria de Ferreira Borges (18/09/1833), a criação do Tribunal do Comércio no Porto (02/08/1834), a fundação da Associação Comercial do Porto (24/12/1834) e a inauguração das obras neste edifício, a 6/10/1842[12].

---

[11] VD. PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme – *Portugal: Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*. Lisboa: Edições Romano Torres, 1904-1915, vol. V, p. 636.

[12] VD. GARCIA, Isabel Penha (coord.) – *Palácio da Bolsa*. Porto: Arteditores, 2009, p. 57.

Podemos imaginar, em 1883, o então pintor de 42 anos, Pereira Cão, equilibrado sobre andaimes, a 17 metros de altura, e a pintar de costas, executando a fresco esta pintura com a rapidez e a segurança necessária para que o trabalho fosse realizado com brevidade, de modo a que o gesso húmido não secasse. Gostamos de sublinhar estes detalhes, pois impressionam-nos sempre muito os calvários dos artistas e dos pintores-decoradores, em particular, área ainda tão insuficientemente valorizada em Portugal.

Neste edifício trabalharão, também, outros nomes consagrados da arte nacional como Soares dos Reis, António Ramalho, Veloso Salgado, Ferreira Lima, e tantos outros.

Cenografia e Pintura Decorativa

A cenografia e a pintura decorativa, como vimos, são primas direitas, inter-influenciaram-se e contaminaram-se. Manini, que veio para Portugal em 1879, ocupando parte do lugar e do legado de uma geração anterior que foi a de Cinatti e Rambois, foi contratado pela empresa do Teatro Nacional de São Carlos, como anteriormente afirmámos. Realizou inúmeros cenários de Ópera que o celebrizaram, como *Aida*, *Lohengrin*, *Otelo*, *Mefistófeles*, *Guarany*; e das peças: *Estrangeira*; *Rantzau*; *Drama no Fundo do Mar*; *Miguel Strogoff*; *Regente*; *Os Velhos*; *Frei Luís de Sousa*; *Dois Garotos*; *Ressurreição*; *Rei Lear*, etc[13]. Para além desta vastíssima obra cenográfica, foi arquitecto, decorador, pintor-decorador e pintor de panos de boca de teatro.

As noções de composição, de espacialidade, de escala, de cultura visual, algumas vezes de uma certa monumentalidade, de historicismo e de eclectismo, estão bem presentes na pintura decorativa de interiores. A cenografia forneceu à pintura decorativa alguns dos seus melhores e mais prolíficos artistas, como Cinatti, Rambois, Pereira Cão ou Manini, e a pintura decorativa recebeu das composições cenográficas dos interiores de teatros a recriação de ambientes de uma cultura visual contemporânea e apreciada. Com diferentes escalas, diferentes públicos e consumidores, uma e outra desempenharam o seu papel e foram fundamentais no renascer das tradições decorativas em Portugal. Palácio, palacete e teatro estavam interligados, e o circuito artístico e boémio destes pintores girava em torno deste mundo burguês, aristocrático, culto, de salões, salas, jardins, óperas e peças de teatro.

Este edifício é bem um exemplar arquitectónico e decorativo dos anos da pré-Regeneração, do fontismo e pós-fontismo.

Esquecidos, muitos destes artistas, ou apenas relembrados enquanto pintores de cavalete (uma arte móvel), muitas vezes nos perguntamos se este povo cabisbaixo e melancólico a que pertencemos não olha para cima, não sonha, não olha para os tectos e paredes, e se limita a cumprir um destino mais ou menos fatalista e pouco ambicioso. Os académicos, estudiosos e historiadores, conservadores, museólogos, curadores, galeristas e comissários privilegiam a arte contemporânea, a arte a partir dos anos 60, ou então a época romana, medieval, renascentista, barroca, tardo-barroca ou neoclássica, mas o século XIX, entalado entre todos estes, começa agora, a pouco e pouco, a ser redescoberto, pré-anuncia o século XX – vemos nele e pressentimos muito do que viria a suceder no século seguinte. Tem tanto para dar, mas sobre ele cai ainda, infelizmente, um preconceito contra o qual não deixamos de lutar.

---

[13] VD. a entrada "Cinatti (Luiz)", *in* PEREIRA, Esteves; RODRIGUES, Guilherme – *Portugal: Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*. Lisboa: Edições Romano Torres, 1904-1915, vol. V, p. 635.

Para terminar, gostaria de ler umas palavras de Raul Lino, de que passam este ano os quarenta anos sobre a sua morte:

> "*Muito perde quem se não importa com o que já lá vai. O passado é a riqueza armazenada de que nos aproveitamos no presente, riqueza de valores culturais, de experiências mil. Além de que o passado fornece-nos o modo de pressentir aquela gostosa sensação esquisita de continuidade no tempo, - e quem não a saiba reconhecer e apreciar, fecha totalmente os olhos ao pouco que a nossa imaginação consegue alcançar na perturbadora, perspectiva das idades que se sucedem no decurso dos tempos sem fim*"[14].

[14] VD. CUNHA, Rodrigo Sobral (estudo introdutório e selecção de textos) – *Raul Lino: "Sintra"*. Sintra: Colares Editora, 2014, pp. 34-35.

IMPRESSÕES DA IMPRENSA PERIÓDICA CATÓLICA DO PORTO ROMÂNTICO: O CASO DE CAMILO CASTELO-BRANCO

Nuno Henriques[1]

A Imprensa é uma incomensurável fonte de informação privilegiada e essencial para o estudo e compreensão, em todas as suas vicissitudes, da História Contemporânea. Ela reflecte todas as dimensões da complexa trajectória do processo histórico da sociedade. Através da Imprensa, descortinar-se-á, pois, como bem referiu Jacinto Salvador Guerreiro, uma "*realidade de extraordinária diversidade que atravessa gerações, contribuindo, no conjunto social e humano*"[2], para a formação de uma mundividência humana.

Do mesmo modo, a melhor janela por onde podemos espreitar para o Porto Romântico será, provavelmente, aquela proporcionada pela própria Imprensa romântica, uma Imprensa de combate pela Liberdade.

A Imprensa oitocentista – como também afirma Carmo Reis[3] – é um acontecimento cultural, num tempo histórico múltiplo e inesperado. Um tempo que é de revolução, de rupturas epistemológicas que vão no sentido irreversível da implantação definitiva do Liberalismo. Um século de mutações conduzidas pela Liberdade, pelo engenho, pela emancipação e pela coragem.

O mundo romântico que abandona o Passado, o mundo clássico, aristocrata, e que tudo reformula e tudo refunde para construir a Idade Contemporânea, é de revolução. Tal metamorfose não teria sido possível sem a Imprensa, especialmente, sem o jornal que, como Pierre Larousse o definiu, é o "*poderoso meio de difusão do pensamento, esse rápido veículo dos factos, das ideias e das doutrinas, este auxiliar de todo o progresso*"[4].

No entanto, para uma mais abrangente e profunda compreensão do Romantismo no Porto, importará estudar a dinâmica do catolicismo na imprensa periódica, não só como afirmação e janela matricial, mas também como instrumento de promoção de uma determinada mundividência humana e religiosa.

---

[1] Investigador do Centro de Estudos do Pensamento Português (CEPP) da Universidade Católica Portuguesa.

[2] GUERREIRO, Jacinto Salvador – A Imprensa Católica no século XX em Portugal: apresentação de um projecto. *Lusitania Sacra*. Lisboa: UCP. 2ª Série, nº 10 (1998), p. 384.

[3] REIS, António do Carmo – O poder da Imprensa no Porto Romântico. *Revista de História*. Porto: FLUP. vol. 9, 1989, p. 295.

[4] Citação feita por Carmo Reis: IDEM, *Ibidem*, p. 296.

Comecemos pelo princípio:

> "*Senhor: Está hoje extinto o prejuízo que durou séculos, de que a existência das ordens religiosas é indispensável à Religião Católica e útil ao Estado, e a opinião dominante é que a Religião nada lucra com elas e que a sua conservação não é compatível com a civilização e luzes do século, e com a organização política que convém aos Povos*"[5].

Foram estas as palavras do ministro Joaquim António de Aguiar, no relatório do decreto de 28 de Maio de 1834, dirigido ao regente D. Pedro, que extinguirá todas as Ordens, Congregações e Institutos religiosos.

Com efeito, não podemos esquecer que logo após a reforma pombalina se ensaiou, num quadro teórico de doutrina regalista, uma "religião de estado", ou seja, uma Igreja Lusitana. O Padre António Pereira de Figueiredo, evoca D. Manuel Clemente, foi um dos grandes impulsionadores deste regalismo, e as nomeações episcopais decorriam da Coroa.

Ora, as ordens religiosas dificilmente acolheriam esta "Igreja Lusitana". A civilização e as luzes tinham, pois, substituído de vez o velho ideário da cristandade medieval, mais preocupada com a realização eterna do homem do que com a fugacidade deste mundo, abrindo largo espaço para a vida monástica e conventual, pela orientação temporal do mesmo homem e a sua contribuição activa e palpável para o progresso material da sociedade. Nesta nova perspectiva, seriam quando muito de alguma utilidade as congregações de ensino ou assistência.

Acrescia o problema dos bens das ordens. Os bens territoriais eram agora muito apetecidos por quem tinha dinheiro para investir ou requeridos pelos teóricos, como assinala D. Manuel Clemente[6], para distribuir por novos agentes do progresso económico.

Acreditava-se então que a agricultura e o aumento populacional eram poderosos factores deste progresso. Um e outro se prendiam com as congregações religiosas e com o regime de morgadio. Até aí, só o filho primogénito herdava as propriedades paternas. Aos outros, o exército ou a vida eclesiástica, especialmente a religiosa, eram a opção. Daqui que, por falta de bens para começar a vida, os filhos(as) entravam no convento; e, como não casavam, por não terem base económica, também não se reproduziam. Assim, a solução seria dividir as terras das ordens e reparti-las, para que todos tivessem acesso à agricultura e pudessem ter filhos e, assim, contribuírem como cidadãos livres e operosos para o progresso material; como cidadãos livres porque, enquanto religiosos, não o seriam devido à profissão de votos, que tolheria a liberdade individual e a capacidade de intervenção na vida pública.

Segundo D. Manuel Clemente, em 1820, contabilizavam-se 402 conventos e hospícios masculinos, com 6249 pessoas, das quais 628 eram criados; conventos femininos eram 132, com 5863 pessoas, das quais 912 educandas e 1971 criadas[7].

Dois anos mais tarde, nas primeiras cortes liberais proibiu-se aos institutos religiosos a admissão de noviços. Mas tudo parara com a contra-revolução da Vilafrancada em 1823.

---

[5] CLEMENTE, Manuel – *Igreja e sociedade portuguesa do Liberalismo à República*. Lisboa: Grifo, 2002, p. 165.

[6] IDEM, *Ibidem*, p. 166.

[7] IDEM, *Ibidem*, p. 167.

Dez anos depois, em 1833, os liberais de D. Pedro alcançam definitivamente a vitória. A 5 de Agosto, um decreto parlamentar proibia novamente a admissão de noviços e determinou a saída dos que já estivessem em noviciado. Em 28 de Maio de 1834 são extintos os conventos masculinos; os femininos esperariam pela morte da última religiosa, também sem admissão de mais nenhuma: a derradeira faleceria no convento das Chagas de Lamego, a 10 de Maio de 1906[8].

Os bens dos conventos foram incorporados na fazenda nacional, os objectos litúrgicos seriam entregues aos bispos dos respectivos lugares e conceder-se-ia uma pensão aos religiosos que não obtivessem benefício ou emprego público, desde que não se tivessem manifestado contra o liberalismo.

Executada a lei, os frades foram proibidos de usar hábito e houve quem saísse embrulhado numa manta e descalço; até os doentes e paralíticos foram expulsos; as pensões ficaram por pagar. Mobília, alfaias, bibliotecas, os próprios bens particulares com que os frades tinham entrado na religião, tudo... se sumiu.

Os propósitos alegados pelos teóricos e legisladores também ficaram por cumprir. Preconizava-se o aparecimento de pequenos e laboriosos proprietários, esperava-se oferecer às pequenas poupanças um investimento seguro nas terras confiscadas aos frades e, assim, o progresso da agricultura e do país; escrevia-o o ministro da Fazenda, Silva Carvalho, em 18 de Junho de 1834.

Muito deste clero regular cairá na mendicidade; por outro lado, dado interessante é que dos 24 000 padres diocesanos contabilizados em 1820, contavam-se apenas 10 000 em 1840[9].

Em 1842, Alexandre Herculano (ele próprio, o mesmo que através da Imprensa Periódica há-de destacar-se como doutrinador de um certo anticlericalismo em Portugal) tinha de pedir para os frades egressos e pedia-o assim:

> "*Pão para metade dos nossos sábios, dos nossos homens virtuosos, do nosso sacerdócio*"[10].

Foi pois essa metade dos nossos sábios que faltou nas escolas, nos púlpitos, mas também nos jornais, privando Portugal da maioria dos seus missionários internos ou, pelo menos, da sua acção específica e articulada. O que remanesceu de agentes de postulado foi pouco em número e deficiente em formação: um clero secular com lacunas de cultura humanística e doutrinal, dividido entre a aceitação e a recusa do sistema constitucional, mas também dividido entre duas hierarquias: a dos bispos expulsos por D. Pedro, depois do desembarque liberal de 1832. Seguiram-se dez anos de cisma interno, de corte diplomático com Roma e de desorganização geral na estrutura eclesiástica secular.

Neste contexto, não será pois de surpreender que no Porto romântico, após 1820, dois dos primeiros periódicos sejam o *Christianismo*, cujo primeiro número data de 1852[11], e *A Cruz*, que durará 7 anos, isto é, até 1860. Trata-se, pois, de dois periódicos de expressão católica dirigidos não por clérigos, mas por leigos, e esta é a primeira característica comum; a segunda é que Camilo Castelo-Branco será a principal figura de ambos. No segundo, terá como parceiro Augusto Soromenho; no primeiro, será

---

[8] IDEM, *Ibidem*, p. 167.

[9] IDEM, *Ibidem*, p. 168.

[10] GAMA, José – Liberalismo e cristianismo em Alexandre Herculano. *In Catolicismo e Liberalismo em Portugal (1820-1850)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, pp. 379-404.

[11] Este periódico terá 89 números e será continuado, um ano depois, pela *Familia Catholica*.

co-director, juntamente com Francisco Cândido de Mendonça e Mello. Com efeito, Camilo, neste primeiro periódico, permanece apenas 9 meses, entrando em ruptura com o seu co-director. E é em Janeiro que fundará *A Cruz*.

Mais do que periódicos de expressão de piedade religiosa, este serão periódicos de reflexão crítica cristã (e católica), (in)formativa e esclarecedora, mas também levantando questões, pondo em diálogo fé e filosofia, problematizando doutrinas e matérias, mas também terão muita poesia. No primeiro, Camilo ainda publica um conto moral (ou romance religioso, como também o designará), em 12 excertos, com o título "Temor de Deus". Esta obra será publicada, também em vários excertos, mas na sua totalidade, em *A Cruz*. Obra essa, publicada ainda em 1863, em livro, com o título "Lágrimas Abençoadas".

O que se destacará, sobretudo analisando o *Cristianismo*, será o sentido de compromisso, seriedade e abertura dialógica, e o empenho de Camilo.

Valerá agora a pena ler aquilo a que hoje chamaríamos de Editorial, e que Camilo designará como Introdução, para perceber as suas motivações mais interiores. Além de Camilo, assinará também Francisco Cândido de Mendonça e Mello:

> "*Saudamos o futuro!*
> "*Ao longe, onde se fecham os horizontes escuros deste século que passa, vemos o anjo das crenças descer, irradiante de luz, sobre o berço das geraçoens porvir!*
> *Salve! Homem de futuro, que levantas a fronte para o teu Deus, e não tens a nuvem da desanimadora incerteza a enturvar-te a luz do entendimento!*
> *Salve, filho da fé! Que, rico de esperanças infallíveis no premio da bemaventuranças, choras na terra as lagrimas das tuas penas, e as penas de teus pães, que d'aqui partiram, almas saturadas de amargura e incredulidade!*
> *Chorai-nos, geraçoens vindouras! Chorai-nos, que foi muito provado em afliçoens, para a maior parte dos homens, o drama de sangue que fundou as escoras do seu tablado nas ruinas do Altar!*
> [...]
> À sombra desta arvore do bem, nasce o bustosinho, que não ousa bracejar tão fructuosas frondes; mas, nutrido da mesma seiva, promete em seus poucos frutos, a substancia saborosa e comum a todos os fructos que germinam no seio da Religião Catholica, Apostolica, Romana.
> É o Chistianismo!
> *Se os seus redactores merecessem a Deus os bens lícitos da fortuna, hiriam de porta em porta, a amigos e inimigos, pedir que lhes aceitassem gratuito um escripto, que roubaria aos seus trabalhos úteis, ou perigosos, meia hora em cada semana. O christianismo seria um motivo de meditação e estudos para os incrédulos insipientes, um estimulo de disputa calorosa para os impios obliterados, e um conforto aprasível para os legítimos filhos da Egreja Católica!* [...]".

Valerá também a pena transcrever um poema de Camilo onde se vislumbrará um Camilo profundamente religioso, mariano e inerentemente humano (antropológico), logo na página 2 deste primeiro número de *O Christianismo*:

AO IMACULADO CORAÇÃO DE MARIA
INVOCAÇÃO

Senhora! o vosso altar já foi sacrário
De riquezas do céu, que o Ceu vos dava
Em prol de Portugal

Em cada portuguez tiveste um filho,
De todos ereis Mãe, refugio a todos
Nas angustias do mal.
Em vosso CORAÇÃO IMMACULADO
As lagrimas da dôr tinham asylo,
Oh Rainha dos Céus!
As lagrimas, com vosso patrocinio,
Erguiam-se da terra, qual pefume
Ao throno do meu Deus!
Em trances d'afflição, nos grandes riscos,
No afôgo das pelejas duvidosas,
Vosso nome se ouvia:
As armas orgulhosas, destemidas,
Afrouxavam nas mãos dos inimigos,
Ao nome de MARIA!
Lá nas iras do mar, quando o sepulchro
Ao convulso baixel a tempestade
Nos recifes abria,
Azulavam-se os céus, fugia a nuvem,
Voava a viração, vinha a bonança,
Ao nome de MARIA!
Quando em leito de pallida doença
Febril enfermo, abandonado e triste,
Sem esp'ranças jazia,
De novo o coração lhe palpitava,
Erguia-se robusto, as mãos erguendo
Ao nome de MARIA!
Donzella, que a chorar passára noites
De saudades por quem tamanho affecto
Lhe não agradecia,
Lá vinha a ser feliz com quem amára,
Pois déra o seu futuro em segurança
Ao nome de MARIA!
E a carinhosa mãe, que o filho amado
De seus amigos braços para a guerra
Chorando, despedia,
Joelhava-se, depois, ante o oratório,
E a vida de seu filho confiava
Ao nome de MARIA!
E seu filho, mais tarde, em vivas ancias,
À porta do seu lar, com mão tremente,
Receoso, batia...
Nos braços maternaes contava, ufano,
Triumphos, que tivera obre a morte,
Ao nome de MARIA!
O nome de MARIA hoje invocamos,
Nos, filhos desses homens d'outras eras,
Que morreram na fé.
SENHORA! protegei nossos trabalhos!
Sem protecção do céu o esforço humano
Baldado esforço é!

No coração dos vossos portuguezes
Despertai o temor, tão vivo um dia,
No porvir imortal.
Do vosso resplendor a luz das crenças,
Descei sobre este solo, escuro e pobre,
Salvareis Portugal!

Camillo Castelo-Branco

Ao todo, Camilo escrevera e publicara neste periódico doze poemas, a saber:

1.	Ao immaculado coração de Maria
2.	O meu anjo
3.	Meditaçoens (I)
4.	Meditaçoens (II)
5.	A morte do impio
6.	Oração à Mãe de Deus
7.	Ao pobre
8.	O preço d'uma lágrima
9.	Ao rico
10.	S. João Baptista
11.	As septe dores de Maria sanctíssima
12.	Septe psalmos penitenciaes

No que diz respeito a artigos, serão cinquenta e oito e evidenciarão uma dimensão estética, histórica e teológica, bem como eclesiológica. Estes são os títulos:

1.	A actual instrução do clero
2.	Anedoctas do Ministério do Marquez de Pombal
3.	Assumpção de Nossa Senhora
4.	Caridade (I)
5.	Caridade (II)
6.	Caridade (III)
7.	(A) Casa d'oração e a muzica profana
8.	Conceição de Maria (analise sucinta à oração do snr. Sinval)
9.	Contos moraes (temor de Deus) (I)
10.	Contos moraes (temor de Deus) (II)
11.	Contos moraes (temor de Deus) (III) (IV) (V)
12.	Contos moraes (temor de Deus) (VII) (VII)
13.	Contos moraes (temor de Deus) (VIII) (IX)
14.	Contos moraes (temor de Deus) (X)
15.	Debate com a Peninsula (poder temporal do Papa)
16.	Deus o quer (sobre as conferências do Padre Ventura)
17.	Domingo
18.	Eloquencia Sagrada
19.	Fé
20.	Harpa de David
21.	Imagens de Cristo
22.	(A) incredulidade
23.	Jesuítas (I)
24.	Jesuítas (II)

25.	Jesuítas (III)
26.	Jesuítas (IV)
27.	Jesuítas (V)
28.	Jesuítas (VI)
29.	Jesuítas (VII)
30.	Jesuítas (VIII)
31.	Jesuítas (IX)
32.	Memorias do Bussaco e uma viagem à Serra da Louzã
33.	Missoens [I]
34.	Missoens [II]
35.	Missionarios protestantes
36.	(O) Padre
37.	(Do) papa e seu poder temporal (I)
38.	(Do) papa e seu poder temporal (II)
39.	(Do) papa e seu poder temporal (III)
40.	Paradoxos da incredulidade
41.	Poesias religiosas
42.	Quarta-feira d cinza
43.	Que há de comum entre o regicida de Izabel 2ª e o Jesuita
44.	(A) Rainha dos Ceus na presença dos humildes da terra
45.	Razão (I)
46.	Retrospecto Doloroso
47.	(As) Septe palavras de Nosso Senhor Jesus Christo
48.	(O) suicídio
49.	Tradição (I)
50.	Tradição (II)
51.	Tradição (III)
52.	Tradição (IV)
53.	Tradição (V)
54.	Tradição (VI)
55.	Tradição (VII)
56.	Tradição (VIII)
57.	Tradição [Conclusão]
58.	Ultimas consequências do atheísmo

Com efeito, Camilo, ele próprio um dos grandes génios da Literatura Portuguesa, preencheu uma grave lacuna na imprensa periódica católica, num determinado período, no Porto. Foi um breve período. Mas apaixonante, problematizador e reflexivo.

Tânia Moreira, no I Congresso *O Porto Romântico*, afirmou que "*a experiência da escrita em Camilo, sempre foi temperada pela experiência vivida*"[12]. Ora, esta experiência, nestes dois enunciados periódicos, será (também) uma experiência religiosa.

No mesmo Congresso, também a professora Maria de Fátima Marinho, no final da sua comunicação, com o título "Representações do Porto na obra romanesca de Camilo Castelo Branco", destac,a

[12] MOREIRA, Tânia – Subsídios para o estudo do sublime em Amor de Perdição, de Camilo Castelo Branco. *In* SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (coord.) – *Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Porto: UCE-Porto; CITAR, vol. 2, p. 36.

como característica de Camilo, designadamente nos romances de cariz histórico, “*a secundarização do acessório em relação ao estritamente diegético*”[13].

Aqui, nestes dois periódicos, a diegese será outra, esta profundamente simbólica e religiosa.

A CRUZ,

SEMANARIO RELIGIOSO.

REDIGIDO

POR

CAMILLO CASTELLO-BRANCO — AUGUSTO SOROMENHO.

Tomae a vossa cruz, e segui a Christo, se quereis a vida eterna.
KEMPIS.

PRIMEIRO ANNO DE SUA PUBLICAÇÃO.

PORTO:
PUBLICADO POR FRANCISCO GOMES DA FONSECA.
RUA DAS HORTAS N.º 152 E 153.

1854.

Fig. 1 – Frontispício do primeiro número de *A Cruz.*

SETEMBRO 4. 1852. — N.º 56.

O CHRISTIANISMO.

SEMANARIO RELIGIOSO.

Por satisfazer aos desejos do meu collega o snr. Camillo Castello-Branco, não tenho duvida em publicar a sua declaração.

F. C. de Mendoça e Mello.

DECLARAÇÃO.

No meu artigo preliminar ás *Conferencias do padre Lacordaire* declarei que era esta a unica traducção d'ali em diante admittida neste jornal, e accrescentei que a minha redacção no *Christianismo* dependia da satisfação daquella promessa. Fui inconsiderado, porque o meu collega não deu a menor consideração, e como elle me disse *acceitou a condicional*, continuando a publicar a sua versão das *Meditaçoens para todos os dias do anno.* E' da minha honra continuar a escrever neste jornal até ao fim do anno corrente, em que dou por cumprido o comprometlimento da minha palavra.

Camillo Castello-Branco.

ESPERANÇA.

Não queremos formular um artigo com o apparato de poesia, que é costume acompanhar aquella palavra. Não ha talvez uma ideia, por mais terrena e material que a façam, que tantas expansoens motive no espirito, menos propenso a ellas.

Não fallamos das illusoens deste mundo, nutridas no seio da esperança, que, tantas vezes, lhes prodigalisa uma nutrição impura. Essa tarefa é a do romance, e a da poesia, e ninguem dirá que o seculo vai minguado desses productos.

A nossa esperança é a virtude theologal, é a esperança no céu, é a confiança na misericordia de Deus. A nossa esperança é infallivel, porque tem as promessas e os merecimentos de J. Christo a garanti-la. A nossa esperança é aquella que não faz bater o coração do incredulo, porque a fé, no que se espera, é a essencial inspiração da esperança, é a sua irman, fecundada pela mesma vontade omnipotente, e no mesmo instante da sua apparição; é, finalmente, o seu fundamento, como diz S. Paulo.

A esperança christan não nos dá uma certesa absoluta da nossa santificação, da nossa perseverança no bem, e glorificação celeste, como querem os calvinistas; mas inspira-nos uma segura confiança na bondade de Deus, nos soccorros da graça, e nos merecimentos de J. Christo. Esta confiança, porém, não deroga a humildade que Deus nos impõe, nem nos permitte adormecer no seio da nossa fraquesa, sem recear a quéda, a que propende o espirito, por mais desligado que se julgue dos vinculos da terra.

A presumpção, e o desespero são dois excessos oppostos á esperança.

Presumimos, quando tão arreigadas julgamos nossas virtudes, e tão fortes nos suppomos em conserva-las, que não mais receamos perder a graça, e a felicidade eterna.

Desesperamos, quando alteamos a enormidade da culpa sobre a misericordia divina, e nos julgamos demasiadamente quebradiços e frageis, para que a graça nos sustente, em harmonia com os preceitos do Eterno.

Desesperar é um ultrage ao Infinito, que previra as fraquesas da creação, quando, por um acto de sabedoria immensa, permittiu que a alma infinita se revestisse da materia, que se anniquila depois de enfraquecer-se nas gloriosas luctas do martyrio, ou nas baixas sensualidades das paixoens

Desesperar é o extremo dos infortunios, que repelle o chamamento do Juiz, que tantas vezes nos chama, quantos são os sobresaltos de desesperação que sentimos!

O coração não adormeceria no seu marasmo de crimes, se entre a culpa e a misericordia existisse uma barreira de perpetua separação?!

Diz a filosofia que o temor e a esperança são incompativeis. Respondem os theologos, que a mais segura esperança não exclue o temor filial, que nos afasta da culpa, para que assim a mão invisivel do anjo nos encaminhe por estrada desempedida d'estorvos, que, ás vezes, embaraçam o transito das mais robustas virtudes.

A base do Christianismo são os merecimentos de J. Christo: e o só nome deste Justo, sellando as promessas do seu reino, promettendo-no-lo como conquista de seu sangue, vale mais, brada mais alto, que os escrupulos detestaveis d'alguns theologos, que, sentados indignamente no tribunal dos perdoens, d'alli declaram cerradas as portas do céu para o penitente, que não sabe avaliar o grau de parentesco que tem os escrupulos requintados, com a rude ignorancia.

« Deus — diz S. Agostinho — constituiu-se nosso devedor, não por ter recebido alguma coisa de nós, mas promettendo-nos o que lhe aprouve. »

« Deus — diz S. Paulo — é fiel ás suas promessas, e não permittirá que a tentação seja superior ás vossas forças; mas fará que da mesma tentação tireis vantagens, para que possaes perseverar. »

Recordemos a misericordia do Senhor em todos os tempos, e com todos os peccadores.

Possuam-se de esperançosa consolação os que são arrastados no turbilhão d'um seculo, em que as cidades são Ninives, e os homens não sentem a contricção de Menassés: possuam-se das esperanças, que sentira Achab, e

Fig. 2 – Frontispício do nº 56 (4 de Setembro de 1852) de *O Christianismo.*

[13] MARINHO, Maria de Fátima – Representações do Porto na obra romanesca de Camilo Castelo Branco. *In Ibidem*, p. 19.

A FAMÍLIA ARROIO E O SEU NOTÁVEL CONTRIBUTO NA CULTURA MUSICAL OITOCENTISTA

Rosa Maria Sánchez

Durante o século XIX, a cultura musical do Porto atingiu um dos seus momentos históricos mais significativos. Um dos fatores catalisadores deste desenvolvimento podemos encontrá-lo, ainda na última década dos Setecentos, na figura de João de Almada e Melo, cuja personalidade empreendedora e pró-ativa impulsionou a vida artística da cidade duma forma extraordinária. Sob a sua influência foram abertas ao público diversas salas de espetáculo, incluindo o próprio Salão do Palácio de Governo[1], onde tinham lugar eventos culturais de diversa índole e onde a música, especialmente a lírica, era protagonista indiscutível. A intervenção de Almada e Melo, cujas repercussões chegaram até aos nossos dias, culminou com a construção do Real Teatro São João, que representou um ponto de viragem decisivo na vida cultural portuense, dando início a uma nova etapa caracterizada pela proliferação das salas de espetáculo, tanto no âmbito institucional como privado, e o consequente alargamento da oferta cultural.

Os efeitos deste conjunto de iniciativas rapidamente atingiram o público portuense, que progressivamente começou a desenvolver um acentuado gosto por todo tipo de manifestações artísticas, procurando avidamente novos eventos e, ao mesmo tempo, elevando o seu nível de exigência em relação à qualidade dos mesmos[2]. Uma cidade com uma vida cultural tão ativa oferecia um ambiente muito favorável para o exercício das artes em geral e, no caso que nos ocupa, da música, em particular. Atraídos por esta atmosfera, artistas de grande talento, nacionais e estrangeiros, trasladaram nesta época a sua residência para o Porto. A família Edolo foi uma das primeiras a chegar, por volta de 1770, oriunda de Itália, como também o eram os Napoleão, os Dubini e os Suggia, que chegaram a Portugal já nas primeiras décadas do século XIX. Por esta altura, em 1810 e 1820, respetivamente, chegaram desde a vizinha Espanha os Ribas e os Arroio, duas famílias com uma longa tradição musical, unidas por laços profissionais e afetivos, cuja intervenção cultural no Porto oitocentista foi, sem lugar a dúvidas, a mais expressiva de todas.

---

[1] João de Almada e Melo, nomeado Governador de Armas do Porto, instalou-se no Largo do Corpo da Guarda, no antigo Palácio dos Condes de Miranda do Corvo, cujo proprietário, o Duque de Lafões, o cedeu para ser transformado em Palácio de Governo. Acabaria por transformar-se também num importante polo cultural da cidade do Porto.

[2] Cfr. BASTO, Artur de Magalhães – O Porto culto nos meados do século XIX. *O Tripeiro*. Série III, ano II, nº 33 (153), 01/05/1927, pp. 136-137; nº 35 (155), 01/06/1927, pp. 169-171.

João Marcelo Arroio, um afamado clarinetista e compositor, natural da vila cordovesa de Castillejo[3] (Espanha), chegou a Penafiel na companhia da sua esposa, Josefa Inácia de Rezola e Aurela, membro duma das mais antigas e prestigiadas famílias da nobreza do País Basco, cuja linhagem remonta ao século XV. Josefa Inácia era a filha primogénita de Pedro Francisco de Rezola e Echaveguren e tinha mais três irmãos: Bernardo José Joaquim, José Xavier e Manuel Maria de Rezola e Aurela. Com o jovem casal Arroio vinha o primeiro filho de ambos, o pequeno José Francisco, nascido em Oiartzum (Guipúscoa) em 14 de janeiro de 1818. Durante os anos em que os Arroio permaneceram em Penafiel, a família viria a aumentar com o nascimento de Marcelina e Margarida Antónia Arroio. Profissionalmente, João Marcelo exercia as funções de Mestre na banda de música do Regimento de Infantaria nº 24. Entretanto, o pequeno José Francisco já manifestara claramente um talento musical precoce, que o levou a seguir os passos do pai, dando início aos seus estudos de clarinete, flauta e, posteriormente, quando a família já residia no Porto, composição e direção de banda. Em pouco tempo, atingiu um nível considerável que lhe permitiu integrar uma banda militar, até ao momento em que passou a ocupar o lugar de primeiro clarinete na Orquestra do Real Teatro de São João, na altura, dirigida pelo maestro e compatriota João António Ribas que, rapidamente, reparou no extraordinário talento do jovem José Francisco.

Com apenas vinte e quatro anos de idade, Arroio publicou uma obra de caráter didático-pedagógico, *Doze Estudos para Flauta*, merecedora de grandes elogios porque mostrava o profundo conhecimento que o autor tinha em relação a este instrumento de sopro, não esquecendo os aspetos relacionados com a própria composição musical dos estudos, que denotava um talento e uma maestria fora do comum numa pessoa tão jovem. Nesse mesmo ano, em 27 de dezembro, José Francisco estreou uma obra da sua autoria, *Fantasia para Clarinete e Orquestra*, num concerto memorável celebrado no Teatro Santa Catarina. No entanto, foi em 1844 que Arroio daria forma a um dos seus maiores sucessos como compositor, a ópera *Bianca di Mauléon*, escrita em colaboração com António Paterni, quem lhe dedicou o libreto. A história deste drama em quatro atos tem lugar, precisamente, no antigo reino de Navarra, nos Pirenéus Bascos, por volta de 1500. Apesar das polémicas divergências de interesses surgidas entre Arroio e o empresário do Teatro São João, José Domingos Lombardi, que foram avidamente divulgadas e comentadas pela imprensa da época[4], os ensaios tiveram início em 15 de janeiro de 1846, com o maestro João António Ribas à frente da orquestra. A parte vocal esteve a cargo do pianista e compositor, natural de Lamego, Francisco Eduardo da Costa (1819-1850), o qual não hesitou em cancelar todos os seus compromissos internacionais para se dedicar inteiramente a este projeto. A personagem principal, *Bianca di Mauléon*, foi interpretada por Felicità Rocca, uma cantora assídua nas representações de ópera em Portugal. A estreia, em 11 de março, foi um sucesso sem precedentes. Como dado curioso, cabe destacar o fervor do público naquela noite, que no final da representação acompanhou o compositor até a sua residência, enquanto a banda interpretava fragmentos da ópera.

[3] Castillejo é uma vila cordovesa pertencente ao distrito de Montilla, uma das mais prestigiadas regiões vitivinícolas de Espanha, onde se produz o famoso vinho "amontillado".

[4] *A Coalizão*, nº 149, 02/07/1845, p. 2; nº 153, 07/07/1845, p. 1; nº 154, 08/07/1845, p. 1. *O Periódico do Pobres do Porto*, nº 153, 01/07/1845, p. 2; nº 156, 04/07/1845, p. 2; nº 160, 09/07/1845, p. 2.

Durante os anos seguintes, Arroio viria a compor mais duas óperas: *Francesca di Ventivoglio* e *Dom César de Bazan*. A primeira nunca chegou a ser representada em público, apesar de ter sido objeto duma notável divulgação por parte da imprensa da época. O libreto era da autoria de Temístocles Solera[5] (1815-1878), compositor, diretor de orquestra, poeta e romancista que, no entanto, alcançou uma grande notoriedade como libretista, especialmente como colaborador de Giuseppe Verdi (1813-1901), para quem escrevera os libretos de óperas tão conhecidas como *Nabucco* (1842) ou *Átila* (1846), entre outras. *Dom César de Bazan*, por sua vez, foi representada com enorme sucesso em 27 de outubro de 1850 pela Companhia de Atores Nacionais.

O espírito generoso de José Francisco Arroio esteve sempre preocupado com os mais desfavorecidos. Assim, em 1846, passou a ser sócio fundador do Montepio Filarmónico Portuense, sendo eleito como o seu primeiro presidente em 16 de janeiro de 1846. O objetivo desta instituição contemplava auxiliar todos aqueles músicos e artistas que se encontrassem em dificuldades. Em finais da década de 1840 foi criada a Banda de Música da Guarda Municipal do Porto, para a qual Arroio foi nomeado Mestre. Com este agrupamento acompanhou o cortejo fúnebre do rei Carlos Alberto, em agosto de 1849, durante o percurso compreendido entre a Sé do Porto e o cais onde se encontrava o navio que haveria de trasladar o féretro para Itália. Arroio compôs especialmente para este evento diversas obras de caráter fúnebre merecedoras do reconhecimento do rei Vítor Manuel II, que condecorou o compositor com a comenda da Ordem de São Maurício e São Lázaro[6].

Em 1852, o Porto acolhia, novamente, uma visita real, momento excecional que foi marcado com um concerto extraordinário no Real Teatro São João, onde foi interpretada uma cantata composta por José Francisco Arroio e dedicada a Dona Maria II. Dias depois, o manuscrito desta obra foi entregue a D. Fernando pelo próprio compositor. Nesse mesmo ano, em 27 de setembro, José Francisco viria a contrair matrimónio com uma das suas primas, Rita Norberta de Rezola e Gastañaga, natural de Usúrbil (Guipúscoa). Rita Norberta era a quarta dos dez filhos de Bernardo José Joaquim de Rezola e Aurela, irmão de Josefa Inácia.

O primogénito desta numerosa descendência, José Maria de Rezola e Gastañaga, merece uma atenção especial. Construiu uma fábrica de cimento no interior da província de Guipúscoa que, mais tarde, já no início do século XX, se transformou na empresa "Cementos Rezola, S.A.". Teve um impacto sem precedentes no desenvolvimento da região, com a criação de centenas de postos de trabalho, a construção de duas escolas com uma capela associada e, posteriormente, duas equipas desportivas. Hoje, é uma das maiores empresas do País Basco, consolidada por mais de 150 anos de história, e uma das pioneiras da auto-sustentabilidade.

Fruto da união de José Francisco Arroio e Rita Norberta nasceram cinco filhos, herdeiros, todos eles, do talento artístico dos Arroio e das capacidades empreendedoras dos Rezola (fig. 1).

---

[5] Temistocle Solera (1815-1878). Compositor, diretor de orquestra, poeta e romancista que, no entanto, acabaria por atingir uma considerável notoriedade como libretista, especialmente como colaborador de Giuseppe Verdi (1813-1901). O grande compositor italiano contou com Solera para os libretos de: *Roberto, Conte di S. Bonifacio* (1839), *Nabucco* (1842), *I Lobardi alla Prima Crociatta* (1843), *Giovanna d´Arco* (1845) e *Attila* (1846).

[6] Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro. Foi instaurada em 1572 pelo papa Gregório XIII, com poder de concessão na Casa de Saboia. A partir de 1860, com a unificação de Itália, a condecoração da Ordem passou a ter caráter nacional e a ser atribuída por mérito civil ou militar.

Fig. 1 – *José Francisco Arroio e família*. Fotografia da coleção privada de João-Heitor Rigaud.

José Diogo Arroio, com uma brilhante carreira docente que o levou a ocupar a direção da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto; António José Arroio, engenheiro e autor de numerosas e notáveis obras de crítica e reflexão musical; Rita Hilária, esposa do médico algarvio João Bentes de Castel Branco, com quem teve uma numerosa e bem-sucedida descendência; o Doutor João Marcelino Arroio, com formação jurídica, Deputado, Par do Reino, Ministro, mas sobretudo, e sempre, músico e compositor "arrebatado"; e, por último, Josefa Beatriz Arroio, uma jovem e precoce cantora lírica de extraordinário talento (fig. 2).

Fig. 2 – Josefa Beatriz Arroio. Fotografia da coleção privada de João-Heitor Rigaud.

A partir deste momento, o prestígio social e profissional de José Francisco Arroio viria a aumentar consideravelmente. Com motivo da conclusão da ala principal da Igreja da Ordem da Trindade, Arroio compôs a *Missa da Trindade*, uma notável obra sacra. Em 1855, foi condecorado Cavaleiro da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa. Três anos mais tarde, passaria a ocupar a direção do Teatro de Variedades[7], que naquele momento atravessava grandes dificuldades financeiras. Com o intuito de enriquecer a programação desta sala de espetáculos, Arroio, contando com a colaboração do ator José Maria Brás Martins (1823-1872) compôs diversas peças, todas elas com libretos em português, que atingiram um considerável sucesso, nomeadamente, *O Segredo do Tio Vicente*, *Recordações da Guerra de Península* e *Gonçalo de Amarante*. Estas obras continuariam a ser representadas com êxito nos anos posteriores, até às primeiras décadas do século XX.

Durante a década de 1850, Arroio deu início a uma outra atividade que viria a exercer com enorme sucesso, a de comerciante. Em 1855 fundou uma casa comercial dedicada à venda de instrumentos musicais e partituras, cuja primeira sede foi o próprio prédio onde residia o compositor, o número 212 da Rua Formosa. Dois anos mais tarde, a loja ficaria sediada no número 78 da mesma rua até que, em 1863, mudou, de forma definitiva, para a Rua de Santo António, onde dispunha dum espaço maior. Nesta fase da sua vida, José Francisco concentrou todas as suas atenções na educação dos filhos e no seu trabalho como compositor, especialmente de obras de caráter sacro. Um dos momentos mais altos desta atividade ganhou forma com a estreia do drama *Os Monges de Toledo*, apresentado pela primeira vez no Teatro São João em 3 de maio de 1862 pela Companhia Nacional.

José Francisco Arroio faleceu no Porto, na sua residência da Rua de Santo António, em 20 de setembro de 1886. Nas cerimónias fúnebres, oficiadas na igreja de Santo Ildefonso, estiveram presentes centenas de pessoas em sinal de homenagem e respeito. Nas palavras de João-Heitor Rigaud[8], "*durante os vinte anos que correspondem ao apogeu do romantismo em Portugal (1840-1860), Arroio foi um exemplo acabado de artista romântico*". José FranciscoArroio herdou o melhor de dois mundos. Pelo lado paterno, o espírito artístico e o caráter alegre do povo andaluz; pelo lado materno, a nobreza e a retidão de comportamento que carateriza o povo basco. O resultado foi uma personalidade extraordinária cuja intervenção na cultura musical oitocentista prestou um digníssimo contributo à manifestação que o romantismo teve em Portugal.

---

[7] O Teatro de Variedades do Porto era o antigo Teatro Camões, também conhecido por Teatro de Liceiras, por se encontrar situado na então denominada Rua de Liceiras, junto à Ordem da Trindade. A sua fundação é pouco posterior a 1833.

[8] Vd. RIGAUD, João-Heitor – *João Arroio (1861-1930) – o homem e a obra. Dimensão cívica e atividade musical*. Porto: [s.n.], 2011. Tese de Doutoramento em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 49.

FIGURAS PICARESCAS NO PORTO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Rui Manuel da Costa Fiadeiro Duarte (de Cifantes e Leão)[1]

Para o conhecimento do Porto de Oitocentos é importante conhecer os vários agentes, culturais, político-sociais, religiosos, financeiros, artísticos... que dão corpo às vivências desta cidade. É por demais importante conhecer as instituições, de todo o caráter, que enformam uma coletividade; porém, as instituições são, apenas, espaços físicos, quem as modela e impulsiona são os agentes humanos que nelas laboram e que com a força do seu trabalho, ou ideologia, as propalam e através delas deixam obra vindoura à sociedade que estas integram.

Através do percurso sociobiográfico de muitas destas personagens, dos idos de Oitocentos, consegue perceber-se muito daquilo que consolidou e deu corpo à cidade invicta, nas mais heteróclitas áreas de intervenção de cada um destes agentes.

Das incontáveis figuras que pudemos ao longo dos anos compaginar[2], algumas destacam-se, em diversas áreas de intervenção, pela sua singularidade, pelo seu caráter ou forma idiossincrática como se colocaram no âmbito da sociedade, ou mesmo da sua classe profissional. Acompanhar e compreender melhor a capital importância de alguns destes vultos, que se intersetam nos mais vastos planos da sociedade do Porto de Oitocentos, é, analogamente, compreender e explicitar, de forma mais lata, a sociedade e as instituições desse tempo e daquilo que deixariam como gérmen de legado a um tempo ulterior.

Selecionámos alguns desses intervenientes, emblemáticos em várias áreas, para através deles podermos verter um olhar mais amplo sobre este desiderato.

Escolhemos para ilustração, preferencialmente, imagens caricaturais de Sebastião Sanhudo, por comportarem um assinalável cuidado em compor um retrato com uma forte componente psicográfica e por serem representações menos conhecidas dos personagens em apreço, sendo mesmo, nalguns casos, as únicas representações imagéticas que existem dessas personagens[3].

Vamos então acompanhar a sociobiografia de algumas das figuras que elegemos para este artigo:

---

[1] Aluno de doutoramento em Estudos do Património da Universidade Católica do Porto – Pólo da Foz.

[2] Durante a nossa investigação de mestrado e doutoramento pudemos já compulsar cerca de 4000 estudos bio-bibliográficos.

[3] São disto exemplo as caricaturas do “Magalhães das Hortas” e do “visconde das Hortas”. No caso do “Desgraça” e do “Macron”, embora apareçam no quadro *Outros tempos*, de António José da Costa, são quase impercetíveis.

Pedro de Amorim Viana – "O Newton" (fig. 1). [Lisboa, Rua do Caldeira (atual Fernandes Tomás), Santa Catarina do Monte Sinai, 21/12/1822 – Lisboa, em casa do marido de uma sobrinha, o tenente da guarda municipal António Joaquim de Andrade, no Quartel do Carmo, 15h, 25/12/1901, meio desacordado de lucidez]. Esteve a morar em Setúbal, em casa dum irmão, Joaquim, despachante da alfândega, no fim da vida, antes de ir para casa da sobrinha em Lisboa, onde – depois de sofrer ataques de paralisia e estar meio alheado intelectualmente – viria a falecer. Talvez um dos fatores para a mudança de cidade se possa encontrar nas notícias que davam conta, em 1891, que: *Pedro de Amorim Vianna, o distinctissimo professor da nossa Academia Polytechnica, a quem as trevas da loucura apagaram as fulgurações do seu grande talento, anda pelas ruas de Setubal sendo alvo das vaias e dos insultos da garotada*. E acrescentava: *Não recriminamos ninguem; mas não podemos deixar de chamar a attenção das auctoridades de Setubal e a attenção do governo, afim de que áquella reliquia nacional, chamada Amorim Vianna, seja garantido o respeito que se deve ás coisas sagradas. N'um paiz pequeno como o nosso, quando apparece um genio da estatura de Amorim Vianna, é para que todos nos curvemos respeitosos e reverentes, não consentindo que a ralé ignorante e malvada se apodere desenfreadamente da estatua de Amorim Vianna e a calque estupidamente aos pés. Bom seria que, em Setubal, a gente sensata fizesse comprehender á garotada o respeito que se deve áquelle infeliz, cujo nome concorreu poderosamente para que Portugal seja considerado no extrangeiro como um paiz onde se cultiva a sciencia, corno um paiz onde ha sábios*[4]. Desta lenda viveu o "Newton" português. Filho mais novo de João António de Amorim (que juntou ao seu nome Viana) (Lisboa, São Paulo, 16/4/1777. Moço de Câmara supranumerário de S. M. F.; Escudeiro Fidalgo da Casa Real; Cavaleiro Fidalgo da Casa Real; Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo; Tenente-Coronel do Batalhão de Caçadores de Lisboa Oriental; grande capitalista) e de Maria Felizarda O'Neill (Setúbal, Santa Maria da Graça, 29/6/1785 – Lisboa, Santa Catarina, 8/4/1831). Pedro Amorim Viana teve 13 irmãos. Filósofo e ilustre matemático, fez o secundário no Colégio D. Pedro de Alcântara, em Fonteney-aux-Roses, arredores de Paris, fundado e dirigido por José da Silva Tavares. Matriculou-se na Universidade de Coimbra em 1842 nos cursos de matemática e filosofia. Formou-se bacharel em matemática, no ano de 1848, pela Universidade de Coimbra. Foi, depois de concorrer, professor da cadeira de lógica no Liceu Nacional de Lisboa. Lente substituto da Academia Politécnica do Porto em 1851, em 1858 foi promovido a proprietário da cadeira de cálculo diferencial e integral. Jubilou-se em 1883. Cognominado de "O NEWTON". Conta-nos Alberto Pimentel, no seu livro *A Praça Nova* (pp. 215-229), que isso se devia a constar que ele, enquanto estudante de Coimbra, com tenra idade, tinha resolvido um problema transcendente posto a prémio pela Academia de Ciências de Paris, ou pela de Berlim. No entanto, pela análise das actas dessa Universidade (Coimbra) pode constatar-se que foi um aluno mediano, nunca se tendo, também, encontrado qualquer registo de que alguma dessas Academias

[4] *Charivari*. Nº 25, 5º Ano. Porto: 3 de Janeiro de 1891, p. 199.

estrangeiras tivessem posto a prémio tal concurso. Porém, essa fama acompanhou-o durante toda a sua vida e foi considerado um emérito académico. Era comum vê-lo a flanar pelas ruas do Porto, meio absorto nas suas especulações intelectuais. Mesmo que chovesse a cântaros, imprimia sempre um paulatino passo, conveniente a quem vai imerso no pensamento. Ademais, falava sempre num tom de voz baixo. Geralmente, os registos da sua idade já provecta apresentam-no com *um chapéu alto imundamente oleoso e com botas gretadas e cambas*. Fazia paragens em botequins como o Chalet na Cordoaria [frequentou, igualmente, o Café Chaves e o Café Águia d'Ouro], *para bebericar bebidas brancas, genebra, de preferência*. Entrava, identicamente, na Livraria Moré, à Praça Nova, para folhear as publicações recentes, e saía como entrava: tartamudo[5]. Misantropo e pouco dado à convivialidade, era um notívago reputado, e conta-nos um curioso episódio, a esse propósito, Alberto Pimentel: *uma vez morando ele em Miragaia, a dona da casa que o hospedava, estando cansada de esperar, resolvera pôr-lhe a enxerga num pátio de entrada, com o fim de que Amorim Viana, desgostoso, tomasse a resolução de mudar de hospedaria. // Ele entrou de madrugada e, encontrando fechada a porta que dava acesso ao corredor, deitou-se sobre a enxerga que estava no pátio, dormindo ao relento, sem um queixume nem uma reclamação*[6]. Outro episódio curioso é-nos narrado pelo Mata-Carochas (Henrique António Coelho Antão de Vasconcelos – Macaé, Rio de Janeiro, 1842-1915, veio estudar para Coimbra em 1858, com 15 anos, e foi um dos mais estouvados boémios do seu tempo) que um dia, estanciando pelo Porto e com vontade de conhecer o "Newton", ao vê-lo na Praça Nova dirigiu-se-lhe e referiu esse ensejo. Amorim Viana indagou-lhe que faculdade cursava em Coimbra, ao que Antão de Vasconcelos redarguiu: – *Direito*. Amorim Viana virou-lhe as costas de imediato, proferindo: – *Ciência de futilidades*. Camilo (através do periódico *O Christianismo*) e Amorim Viana (através do periódico *A Península*) em determinado tempo discutiram, acesamente, assuntos do foro religioso e depois ficaram algo indiferentes. Porém, Camilo chamou a este, posteriormente, *pensador atlético* e qualificou o seu livro *Defeza do Racionalismo* de *um livro inolvidável de filosofia saturado de critério germânico*[7]. Ademais, Camilo e Viana coabitaram no mesmo prédio: *No fim do mesmo ano de 1852, já Camilo residia na rua de Santo Antonio nº 82* [...]. *Referindo-se ao professor Pedro de Amorim Viana, diz o romancista: «Foi meu companheiro, paredes meias, no Porto, em 1852, durante o anno». Uma vez, alguém que me procurava, encontrando-o na escada, perguntou-lhe se eu estava no quarto. Amorim reflectiu longo tempo, e respondeu: «Não conheço esse sujeito». Verdade é que nunca trocamos duas palavras, e sustentavamos uma polemica escripta, muito assanhada, eu pela Fé, ele pela Rasão*[8]. Escritor, tradutor, jornalista e fundador, em 1852, com Delfim de Oliveira Maia, António Ribeiro da Costa e Almeida e Arnaldo Gama, da revista literária e filosófica *A Península*, colaborou noutros jornais – *Nacional, Museu Ilustrado, Ensino, Gazeta Democrática, Renascença, O Clamor Público*, etc., escreveu artigos filosóficos e matemáticos – *Evolução em série dos cosenos e dos senos dos arcos múltiplos*, vol. XIII do *Instituto*, p. 134, e, na *Revista de ciências matemáticas*, um artigo sobre um teorema de Villarceau relativo ao tóro.

[5] PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: UCE-Porto, 2011, p. 69.

[6] IDEM, *Ibidem*, p. 69.

[7] PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, p. 229.

[8] PIMENTEL, Alberto – *O Torturado de Seide*. Lisboa: Livraria de Manoel dos Santos, 1922, p. 175.

No Café Águia d'Ouro se reunia o Clube Patriota, que fomentou em 1868 o motim da Janeirinha, composto por Delfim Maia, Camilo, António Luís Ferreira Girão, Faustino Xavier de Novais, Costa e Almeida, Arnaldo Gama, Amorim Viana... Este movimento revolucionário deu origem ao Centro Eleitoral Portuense e ao seu respetivo órgão de imprensa, o periódico *O Primeiro de Janeiro* (que viu a 'luz dos prelos' no dia 1/12/1868, mas que sucede a outro criado com o mesmo intuito no dia 1/6/1868 e que dava pelo contundente título de *A Revolta de Janeiro*), de que Delfim Maia foi um dos fundadores. Neste café, do qual era cliente, aparecia *encolhido na sua sobrecasaca sebenta* [...] e *beberricava copinhos de cana branca, em golos lentos*[9]. Escreveu *Cartas ao Ministro do Reino por Pedro de Amorim Viana* em 1863. A sua obra *Defeza do racionalismo ou análise da fé*, de 1866, esteve no *Index* e provocou discussões e polémicas jornalísticas. Em 1874 traduziu as *Memórias de Madame Lafarge*, acompanhando esta tradução com um estudo moral acerca da autora. Este foi vivamente debatido na *Revista de Portugal e Brasil* por Sampaio Bruno (que foi um grande admirador de Viana e sobre a sua obra *Defeza do racionalismo* discorreu na obra dele *A ideia de Deus*, Porto 1902) e nas *Noites de Insónia* de Camilo. Publicou dois opúsculos de limitada tiragem, um sobre as reformas da instrução pública, e outro sobre os compêndios de Filosofia de Costa e Almeida. Como dissemos, *falava baixinho, com uma vozinha de pipia na sua cadeira de professor ou fora dela. // Sempre de faces avermelhadas, parecia gozar de excelente saúde. Mas um dia fora atacado de doença grava, ameaços de paralisia, que o obrigou a jubilar-se. Desapareceu do Porto, sem que muita gente soubesse para onde*[10] (para Setúbal).

Conta-nos Rodolfo Guimarães que, tendo encontrado Amorim Viana, em Lisboa, na Biblioteca da Academia das Ciências, lhe indagou sobre esse famoso problema desconhecido que ele havia resolvido em tempos. Amorim Viana, probo e escorreito, ter-lhe-á redarguido *que todas as anedotas que se contavam dele como grande matemático, especialmente a do problema de mecânica recebido da Alemanha eram pura lenda*[11]. O anuário da Academia Politécnica do Porto, biografando-o, diz: "*Pelas complexas aptidões do seu espirito, a sua individualidade, assignalou-se inconfundivelmente*[12]. Foi amigo de Eduardo Allen, seu condiscípulo do colégio em Fontenay-aux-Roses e que mais tarde veio a dirigir a Biblioteca do Porto, e de Delfim Maia, que anos depois seria um dos fundadores da revista *A Península*, a que Amorim Viana logo se ligou e onde publicaria os seus primeiros escritos (1852). Pedro Amorim Viana argumentava que a sua ideia de progresso eliminaria a necessidade da Igreja, e também do Estado, à medida que o homem evoluísse moralmente e se aproximasse da divindade. Eduardo Abranches de Soveral chama a Pedro Amorim Viana um dos mais significativos pensadores do século XIX e de primeiro filósofo português, pelo facto de o pensador ter assumido em termos existenciais e sociais tal condição. A sua posição é de igual modo de pioneiro, por ter introduzido no

[9] PEREIRA, Firmino – *O Porto d'outros tempos: notas historicas, memorias, recordações*. Porto: Livraria Chardron, 1914, pp. 24-25.

[10] PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: UCE-Porto, 2011, p. 69.

[11] GUIMARÃES, Rodolfo – *Les mathématiques en Portugal*. Coimbra: Imprimerie de l'Université, 1909, p. 86.

[12] PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, p. 217.

contexto cultural português temas especulativos autónomos, e foi o *iniciador do ciclo contemporâneo da filosofia portuguesa, que teve no Porto o seu pólo irradiador*[13].

Ricardo de Clamouse Browne (fig. 2). (Porto, Massarelos, 1822 ou 1823, Porto, Foz do Douro, 2/7/1870, morreu repentinamente – depois de ter passado a noite no Club Portuense – de um aneurisma; jaz no cemitério da Lapa). Filho de Manuel de Clamouse Browne e de Maria da Felicidade do Couto Browne. Irmão de Manuel, Eulália e Júlia de Clamouse Browne. Morreu solteiro. Poeta, músico, *dandy*, diplomata. Viajou muito na Europa e no Oriente, visitou a Turquia, a Palestina e o Egito. Proprietário da Quinta de Fonte Santa, Gaia, na Calçada das Freiras, onde deu festas elegantes que fizeram eco. Em 29/3/1852, aquando do naufrágio do vapor *Porto*, à entrada da barra do Douro, tentou, com Delfim Maria de Oliveira Maia, António Ribeiro da Costa e Almeida, Arnaldo de Sousa Dantas da Gama e José de Azeredo Pereira da Silva, salvar os náufragos. Fidalgo-cavaleiro da casa real, cavaleiro da Ordem da Torre e Espada (esta mêrce foi-lhe outorgada pela sua tentativa de resgate dos náufragos do vapor Porto). Andou em luta de pugilato com Camilo pelas assiduidades deste com Maria da Felicidade do Couto e por último bateram-se em duelo, à espada, donde Camilo saíu ferido numa perna, embora sem gravidade. Era um esgrimista de respeito. Conta Camilo que [...] *Ricardo Browne era tão poderosamente iniciador que até, pelo facto de ser muito surdo, contagiou de surdez fictícia muitos rapazes em condições as mais sanitariamente physiologicas das suas grandes orelhas*[14]. Alberto Pimentel diz que *um homem houve no Porto que por longo tempo se manteve invencivel na sua originalidade de verdadeiro 'leão'.* [...] *era elle que batia os melhores 'poneys' nas ruas do Porto, segurando as rédeas com o artístico descuido de quem suspende o fitilho que prende uma pomba; era elle que possuía o segredo*

[13] *Charivari*. Nº 25, 5º Ano. Porto: 3 de Janeiro de 1891 (p. 199); PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, pp. 215-229 (c/ caricatura de Sanhudo, p. 218); *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, Limitada, [s. d.], vol. 2, p. 411, colª 1; PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: UCE-Porto, 2011, p. 69; *O Sorvete*. Nº 97, 3º Ano. Porto: 4 de Abril de 1880 (capa); PIMENTEL, Alberto – *Fitas de Animatógrapho*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1909, pp. 184-188 (175 IL – quadro, *Outros Tempos*, de António José da Costa); OLIVEIRA, Manuel Alves de; RÊGO, Manuela – *O grande livro dos portugueses*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, D.L. 1990, p. 50, col.as 2 e 3 (c/ caricatura de Sanhudo); VASCONCELOS, [Henrique António Coelho], Dr. Antão de – *Memórias do Mata-Carochas*. Porto: Empreza Litteraria e Typographica – Editora, 1907, p. 190; GUIMARÃES, Rodolfo – *Les mathématiques en Portugal*. Coimbra: Imprimerie de l'Université, 1909, p. 86; PIMENTEL, Alberto – *O Torturado de Seide*. Lisboa: Livraria de Manoel dos Santos, 1922, p. 175; PEREIRA, Firmino – *O Porto d'outros tempos: notas historicas, memorias, recordações*. Porto: Livraria Chardron, 1914, pp. 24-25; PIMENTEL, Alberto – *O romance do romancista – Vida de Camillo Castello Branco*. Lisboa: Empresa Editora de F. Pastor, 1890, pp. 201-202 (IL); SOVERAL, Eduardo Abranches de – A Situação de Amorim Vianna (1822-1901) na História da Filosofia Portuguesa. *Revista da Faculdade de Letras: Filosofia*, série II, vol. 7. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1990, pp. 290-296 e TEIXEIRA, António Braz – Pedro de Amorim Viana, *in* http://cvc.instituto-camoes.pt/filosofia/rep3.html (2010/10/04; 23.06h).

[14] BRANCO, Camilo Castelo – *Bohemia do espirito*. Porto: Livraria Civilização, 1886, p. 10 e Esboço incompleto da extraordinária história de La Paiva (1819-1884) – Quem era Albino Francisco de Paiva Araújo?**,** *in* http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/10/esboco-incompleto-da-extraordinaria.html (2012/11/02; 21.18h).

de atravessar com fina hombridade por entre o gentio pasmado do seu collete escarlate ou do seu 'frak' de veludo; era elle o homem destinado para domesticar os comecilhos 'benoitizados' cegando-os com a ingente camelia que trazia na 'boutonnière'; era elle finalmente, que se tinha criado um retalho de Paris neste burguesíssimo Porto, vivendo á beira-mar [Foz, perto da Cantareira. Foi dos pioneiros a estabelecer residência fixa na Foz, o que ao tempo era muito singular. Vivia numa casa de um só piso] *numa casinha cheia de flores e crystaes, onde recebia os seus amigos e que, deslembrado do aneurisma que o havia de matar, vivia mais tempo na sua caléça ou no seu 'briska' do que nas suas poltronas ou no seu leito*[15]. E na obra *Fitas de Animatógrapho* acrescenta que *foi ele que introduziu no Porto o uso do 'veston' de veludo, dos coletes, das gravatas e das luvas de côr flamante, bem como dos ligeiros vehiculos de passeio, a 'charrete' por exemplo, que elle sabia guiar com elegante perícia*[16]. Era um [...] *homem do mundo, gostando de música, ele próprio tocava violoncelo, sabendo jogar as armas, fazendo charadas e versos às damas, timbrava em ser o primeiro a possuir um 'phaéton', um 'dog-cart', uma 'charrette' de nova invenção*[17]. Foi frequentador do Café Guichard[18].

Emília Eduarda (fig. 3). (Lisboa, 1/1/1845-Porto, 29/2/1908. Uma congestão pulmonar fulminou-a no palco do Salão da Porta do Sol, aquando [...] *numa récita de académicos, quando, embrulhada nas negras capas dos estudantes, agradecia as manifestações de carinho e agrado com que o público premiava o seu talento e a sua arte*[19]. Acabou por sucumbir nos braços do então estudante e presidente do Centro Académico do Porto, futuro presidente da edilidade António Esteves Mendes Correia. Está sepultada no cemitério de Agramonte, sec. 25 – jaz. 577, em jazigo que os portuenses lhe mandaram erigir e encimado por busto da atriz, da lavra de Teixeira Lopes. Em baixo podemos observar dois meninos que dormem na sua *inocência de anjos*). Filha de um militar. Desde muito cedo revelou uma tendência para o teatro. Casou aos doze anos e meio mas enviuvou cedo. Casou

[15] PIMENTEL, Alberto – *Do portal á claraboia*. 2ª ed. Lisboa: Guimarães & Cª – Editores, 1913, pp. 18-19.

[16] PIMENTEL, Alberto – *Fitas de Animatógrapho*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1909, p. 191.

[17] PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: UCE-Porto, 2011, p. 42.

[18] PIMENTEL, Alberto – *Fitas de Animatógrapho*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1909, p. 191; PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: UCE-Porto, 2011, p. 42; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Página Editora, D.L.1998, vol. 5, p. 139; FERREIRA, Damião Vellozo; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Os fundadores do Club Portuense e sua descendência*. Porto: [s. n.], 1995, p. 123; BRANCO, Camilo Castelo – *Bohemia do espirito*. Porto: Livraria Civilização, 1886, p. 10; CORREIA, Lívio – O vapor "Porto". *In* SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (coord.) – *Actas do I Congresso O Porto Romântico*. Porto: UCE-Porto, 2012, vol. II, p. 425; PIMENTEL, Alberto – *Do portal á claraboia*. 2ª ed. Lisboa: Guimarães & Cª – Editores, 1913, pp. 18-19.

[19] *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano V, nº 6. Porto: Outubro de 1949, p. 126 (IL-SANHUDO).

em segundas núpcias com Francisco Casimiro de Magalhães Cruz – diretor da Companhia Fiação e Tecidos de Alcobaça. Era *querida e estimada por todas as senhoras portuenses*[20]. Atriz espontânea e engraçadíssima. Francisco Guimarães (Guido Severo) definiu-a como "*A mais popular, querida e espirituosa actriz, cujo polimorfo talento floresceu nos palcos portuenses há mais de meio século. // Emilia Eduarda pertenceu ao ainda hoje reduzidíssimo número das nossas actrizes cultas. Sobressaiu como uma das mais inteligentes, mais ilustradas e de mais apurado gosto artístico e literário da sua geração!*[21]. Escritora, foi também poetisa e colaborou em diversos jornais literários do seu tempo. Em 1895 publicou, com prefácio de D. João da Câmara, um volume de *Contos simples*. Ainda como amadora estreou-se em Lisboa, no Teatro Therpsychore, com as comédias *O Homem de Ouro* (3 atos), *Útil e Agradável* (acto único) e *Moleira de Marly* (acto único). Em Outubro de 1861, no Teatro do Ginásio, em Lisboa, o ator Taborda, que nela viu um grande talento, apresentou-a na comédia *A esposa deve acompanhar seu marido* (acto único), numa tradução de Júlio César Machado. Mas também estanciou pelo Teatro das Variedades e Rua dos Condes, em Lisboa, além de uma digressão artística que efetuou pelos Açores e duas que fez ao Brasil, onde foi muito reconhecida. Esta atriz, fartamente apreciada pelo público do Porto, aqui realizou grandes temporadas nos Teatros do Príncipe Real e Baquet (onde ingressou, após o périplo açoriano, numa companhia que contava com talentos da comédia tais como: Taborda, Emília das Neves ou Lucinda Simões). A partir de então, estabeleceu residência na Invicta cidade, que nunca deixou de lhe reconhecer o mérito e qualidade de artista, tratando-a sempre com muito desvelo. Em 1897 viu-se também envolvida na polémica que se gerou com a peça, *Os dois garotos,* de Pierre Decourcelle. Contamos abreviadamente o sucedido: Afonso Taveira e José Ricardo "andavam de candeias às avessas" um com o outro. Quando o segundo põe em cena no Teatro D. Afonso esta célebre obra de Decourcelle, *Os dois garotos*, numa tradução de Guiomar Torrezão, o êxito foi longo e retumbante. Surge então no Príncipe Real, onde estancia a companhia de Afonso Taveira (com Eduarda no papel de Prudência – Zeferina no original), uma adaptação de Lopes Teixeira da mesma peça, embora com o nome de uma das personagens, Fanfan. Guiomar Torrezão faz uma queixa, invocando que havia adquirido os direitos de tradução da peça, assim forçando Taveira a renomear a sua versão de *Lesma, Prudência & Cª*, mas houve novo embargo e a peça foi retirada de cartaz. Aliás, a peça foi renomeada várias vezes, e Taveira foi forçado a várias suspensões, tendo por vezes de colocar anúncios à última da hora. Mas, genericamente, o público, após cotejar as duas adaptações, deu sempre preferência à de José Ricardo, que ademais era mais fiel à obra original e tinha a cena do dique de Austerlitz, que usava água verdadeira, *na qual se despenhava o patife do 'Lesma', que o público via estrebuchar, debatendo-se no meio das águas, agitadas e revoltas*[22]*,* cena muito do agrado do público. Do seu vasto reportório, podemos destacar: *Teresa Raquin* (drama de Émile Zola), *Médico à fôrça* (comédia de Molière), *Bocácio* (opereta de Suppé), *A Boneca, Retalhos* (revista de Schwalbach), *Testamento da Velha* e *O Solar dos Barrigas* (operetas de Ciríaco de Cardoso, D. João da Câmara e Gervásio Lobato). No campo da escrita para

---

[20] IDEM, *Ibidem*, p. 126.

[21] *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano VIII, nº 6. Porto: Outubro de 1952, p. 165 (IL).

[22] *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano V, nº 6. Porto: Outubro de 1949, p. 127.

teatro produziu, entre outras, as seguintes obras: *Sobrinho da América,* comédia em 3 actos; *Senhor* e *Senhora Dinis,* opereta em 1 acto; *Cartas na mesa,* revista do ano (1886); *Diabo a quatro,* revista do ano (1889); *Tripas á revolução,* comédia em 1 ato; *A Sentinela,* comédia em 1 acto; *O processo del-rei Dinheiro,* sátira em 3 actos. E, no campo da tradução, o drama *Mulher de jogo* (3 actos) e a comédia *História de um crime* (1 acto). Nos ícones famosos de vultos do Porto, deixou ela para a extensa coleção da memória o seu famoso chapéu de palha de arroz, que tanto gostava de usar. Aqui no Porto ficou também conhecida pela muita bondade que espalhou pelos mais carenciados, sendo reconhecida como um caridoso caráter. Foi frequentadora do Café da Comuna ou Café Leão d'Ouro, à Praça da Batalha.[23].

Cardeal D. Américo Ferreira dos Santos e Silva (fig. 4). (Porto, Massarelos, 16/1/1830-Porto, 21/1/1899. Jaz na cripta da Capela-mor da Sé). Filho de João Ferreira dos Santos e Silva, 1º barão de Santos, irmão mais novo do 2º barão de Santos e irmão mais velho do 1º barão de Ferreira dos Santos. Foi educado, desde os dez anos, em Paris, no célebre colégio de Fontenay-aux-Roses, dirigido por Frei José da Sacra Família (de seu nome secular José da Silva Tavares). Ao cabo de três anos regressou ao Porto, onde concluiu os estudos preparatórios. Fez, posteriormente, os seus estudos na Faculdade de Teologia da Universidade de Coimbra, doutorando-se a 23/3/1852. Foi ordenado padre, no Porto, em 26/9/1852; celebrou a sua primeira missa em Novembro e recebeu o cargo de professor de Teologia do Seminário de Santarém. O patriarca D. Guilherme fê-lo seu secretário e nessa função acompanhou-o a Roma, aquando do concílio do dogma da Imaculada, sendo-lhe conferido o título de monsenhor. Deu-se muito ao ensino, tanto no seminário como no liceu de Santarém, sendo perfeito dos estudos naquele distrito, tendo governado o patriarcado por escolha do prelado ulissiponense, D. Manuel Bento Rodrigues. Exerceu esse alto cargo eclesiástico entre 1855 e 1868, tendo sido desembargador e juiz da relação eclesiástica e cúria patriarcal, ocupando, na qualidade de vigário capitular, a sede vacante, pelo perecimento do Cardeal Rodrigues. Cónego da Sé Patriarcal de Lisboa em 1858. Em 1867 fez parte da comissão religiosa encarregada de propor uma nova divisão paroquial do Continente e Ilhas Adjacentes. Foi, por D. Luís I, feito Bispo do Porto em 23/12/1869 (foi-o até 1899). Depois de dissipadas algumas suspeitas de ligação à maçonaria, Pio IX confirmou-o como prelado portuense a 26 de Junho. O seu nome foi confirmado a 10 de Setembro e consagrado pelo Cardeal-Patriarca Inácio do Nascimento Morais Cardoso, mas continuou no patriarcado até 18/6/1871. Foi, ainda, escolhido por D. Luís I para confessor dos príncipes D. Carlos e D. Afonso, merecendo verdadeira amizade por parte da família real, que muito o distinguiu. Leão XIII

[23] *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano II, nº 9. Porto: Janeiro de 1947, p. 202; *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano V, nº 6. Porto: Outubro de 1949, p. 126 (IL-SANHUDO); *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano V, nº 8. Porto: Dezembro de 1949, p. 184 (IL); *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano VIII, nº 4. Porto: Agosto de 1952, p. 106; *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano VIII, nº 6. Porto: Outubro de 1952, p. 165 < (IL, F<) -168; *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano III, nº 2. Porto: Fevereiro de 1963, p. 59; *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano IV, nº 5. Porto: Maio de 1964, (p. 145-F); *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano VII, nº 3. Porto: Março de 1967, p. 84; LEITE, Arnaldo – *O "Porto 1900": crónicas*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1952, pp. 77-78.

investiu-o cardeal no Consistório de 12/5/1879, e foi-lhe imposto o barrete cardinalício na Capela Real da Ajuda a 27/2/1880, recebendo o título de Cardeal-presbítero de Santos Quatro Mártires Coroados. Fundou, e inaugurou, em 16/11/1884, o Seminário dos Carvalhos. Presidiu à comissão de socorro às famílias das vítimas aquando do incêndio do Teatro Baquet em Março de 1888. A comemoração do aniversário da sua sagração na Sé foi filmada por Aurélio da Paz dos Reis em 1896. Porém, António Cruz, no verbete biográfico feito no Almanaque do Sorvete de 1884, *Procissão de Celebridades Portuenses*, dizia que ele se mostrava algo furtivo ao contacto com os famintos e depreciados pela vida. Sucedeu-lhe, em 1899, como Bispo do Porto, o missionário D. António José de Sousa Barroso[24].

José Augusto Corrêa de Barros (fig. 5). (Porto, Outubro de 1835-1908). Conselheiro desde 1888. [...] *a um corpo, pequerruchinho sim, mas bem trabalhado, um corpo que se prende a um pescoço que usa de colarinhos lavados, colarinhos que encaixilham um rosto severo e bronzeado, rosto que é coberto por uma camada cerebral que pensa, que imagina, que produz phenomenos politicos como a lei dos 'dez por cento' e prodigios de figurinos como os fardamentos dos soldados da companhia de incêndios*[25]. Ensaiador do Teatro de D. Maria, quando veio para o Porto foi para se estabelecer com uma loja de ourivesaria sita à Rua de Santo António. Morava, ele, então na *rua de Cedofeita, em frente á rua do Breyner, n'um palacete, hoje pertencente ao meu velho amigo Dr. Adriano Pereira da Silva, morava, ha mais de quarenta e quatro anos; o engenheiro. Dr. Josê Augusto Correia de Barros, ao tempo proprietario d'uma grande ourivesaria da rua de Santo Antonio e professor de matemática. // N'essa casa tinha ele, de sociedade com Eduardo Falcão, capitão de engenharia, um curso de matemática. Correia de Barros leccionava a primeira parte e Falcão a segunda*[26]. Professor – *sereno, delicado e incapaz de descompôr um aluno*[27] – de matemática; bacharel em matemática pela Universidade de Coimbra; Engº Militar pela Escola do Exército de Lisboa; deputado nas legislaturas de 1869-70, 1870 (sessão única), 1884-87, 1890 (sessão única), 1893 (sessão única), 1894 (sessão única – lugar preenchido por renúncia do deputado eleito), 1897-99 (vice-presidente da Câmara dos Deputados em 2ª sessão de 1897-98); administrador-delegado do conselho administrativo das Docas e Caminhos-de-ferro Peninsulares, pertenceu ao corpo de engenharia civil e esteve ao serviço do governo, tendo sido requisitado pela Câmara Municipal para engenheiro desta e para Inspetor dos Incêndios (-1868). Em 1868 foi, por despacho, para a direção das obras públicas de Vila Real, e nomeado primeiro engenheiro do distrito do Porto, cargo de que pediu a exoneração em

[24] *Charivari*. Nº 14 (nº 639), 14º Ano. Porto: 28 de Janeiro de 1899 (centrais, fim) (pelo seu passamento); SANHUDO, Sebastião – *Almanack do Sorvete – Procissão das Celebridades Portuenses, desenhos de Sebastião Sanhudo*. Porto: Litografia Portugueza, [1884], [pp. 89-92].

[25] *O Sorvete*. Nº 161, 4º Ano. Porto: 12 de Junho de1881 (Galeria d'*O Sorvete* – biografia e caricatura).

[26] *O Tripeiro*. vol. VI, 3ª Série, 2º Ano, nº 26 (146). Porto: 15 de Janeiro de 1927, p. 22, colª 1.

[27] *Ibidem*, p. 22, colª 1.

1871. Foi ainda procurador da Junta Geral do Distrito do Porto, e vereador da Câmara Municipal (2/1/ a 17/8/1878, 1880-81, 1887-89), onde, nessa qualidade, em 10/7/1879, fez reorganizar o serviço de Incêndios. Foi, em sucessivas eleições, nomeado vice-presidente (1878 a 1882) e presidente da Câmara Municipal (1882-87). Como presidente da Câmara Municipal do Porto apresentou em sessão camarária de 26 de Setembro de 1881 o seu *Plano de Melhoramentos da Cidade do Porto*, que tanta polémica deu nos periódicos, mas que o tempo veio a provar ter ele razão em muito do que visionariamente pretendia para o burgo. Nessa qualidade adjudicou em 1887 (as negociações vinham já do anterior edil António Pinto de Magalhães Aguiar, que entretanto faleceu em 1881) a concessão do abastecimento de água ao burgo portuense à Compagnie Génèrale des Eaux Pour L'étranger (que teve essa concessão de 27/7/1882 – embora o serviço público apenas se iniciasse em Janeiro de 1887 – até 28/3/1927, e a sua sede na atual Rua Barão Forrester. Nesta adjudicação intervieram, ainda, François Guillaume Montel, em representação da concessionária; o Engº Maximiliano Schmidt – inspetor-geral; Engº Gustave Marchant – diretor-geral da Companhia; o plano foi executado sob a direcção de Charles de Pezarat – Engº Chefe dos serviços de exploração desde os finais de 1883). No mesmo ano de 1885, e desde Julho, teve de sofrer ataques, alguns de caráter bastante alvar, por parte de um grupo de oposicionistas à sua reeleição para os Paços do Conselho, entre outros: Adriano Antero de Sousa Pinto, visconde de Fragozela, Dr. Paulo Marcelino Dias de Freitas, Manuel Martins da Silva, António José da Costa Ferreira, visconde de Alves Machado, Dr. Alves da Veiga, Anselmo Ferreira Duarte, Dr. Themudo Rangel, Dr. Lobo, Joaquim Marques Marinho, José Joaquim Rodrigues de Freitas, o governador civil Dr. José Moreira da Fonseca, Manuel Vieira Borges (o mais virulento no *meeting* de 22 de Outubro no Teatro dos Recreios e nos jornais), que desferiram nos periódicos os mais violentos ataques à sua honra e à dos seus vereadores, acusando-os de desvio de dinheiros municipais e de falta de regularidade no recenseamento eleitoral; requestaram uma sindicância à Câmara, coisa que esta mesma pediu a sua Majestade a 24 de Outubro de 1885. Diretor da Alfândega do Porto, 44º governador civil do Porto de 5/11/1888-14/1/1890 (onde "conquistou" a alcunha de *Zé da Nódoa*, devido à morte de um lavrador pela Guarda Municipal). Numa das visitas da família Real ao Porto, D. Luís I quis obsequiá-lo com um título nobiliárquico de visconde, que não aceitou. Par do reino em 17/3/1898, sócio honorário da Associação Comercial do Porto, escritor e plumitivo, redator de vários jornais de Lisboa e Porto, teve, igualmente, a alcunha de *Tambor-mór dos pequeninos*, devido à sua pouca altura. Escreveu: *'Plano de melhoramentos na cidade do Pôrto', quando presidente da Câmara Municipal; 'Relatório apresentado à Câmara Municipal do Porto em 31 de Dezembro de 1881'; 'Regulamento para o serviço de incêndios', etc. quando da organização desses serviços na capital do Norte. Dedicando-se também à literatura dramática, escreveu um drama em 3 actos e 1 prólogo, intitulado 'Nobreza', que se representou no teatro de D. Maria II, e se publicou em 1864; sendo também suas as peças: 'Expiação', drama; 'A cruz do matrimónio', em 3 actos, tradução do espanhol, e 'O suplicio duma mulher', em 3 actos; 'Os Intímos' em 4 actos, e 'Valéria', 3 actos, tôdas traduzidas do francês*[28]. Tio de José Maximiano, Manuel e Eduardo Júlio Correia de Barros. Foi frequentador da tertúlia da Farmácia Lemos[29].

[28] *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, Limitada, [s. d.], vol. 7, p. 763, colª 1.

[29] *O Tripeiro*. vol. VI, 3ª Série, 2º Ano, nº 26 (146). Porto: 15 de Janeiro de 1927, p. 22, colª 1; LEMOS, António – No meu tempo de estudante (recordando o passado). *O Tripeiro*. vol. VII, 4ª Série, nº 6 (176). Porto: Abril de 1931, pp. 91-92; *O Tripeiro*. 5ª

Série, Ano IX, nº 2. Porto: Junho de 1953, p. 47 (IL); *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano IX, nº 3. Porto: Julho de 1953, p. 78; *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano XI, nº 3. Porto: Julho de 1955, p. 84; *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano II, nº 2. Porto: Fevereiro de 1962, p. 58; *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano VIII, nº 3. Porto: Março de 1968, p. 75; *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano VIII, nº 11. Porto: Novembro de 1968, p. 344; *O Tripeiro*. Série Nova, vol. VII, Ano VII, nº 2. Porto: Fevereiro de 1988, p. 37; *O Sorvete*. Nº 85, 2º Ano. Porto: 11 de Janeiro de 1880 (p. 296); *O Sorvete*. Nº 100, 3º Ano. Porto: 25 de Abril de 1880 (p. 320); *O Sorvete*. Nº 101, 3º Ano. Porto: 2 de Maio de 1880 (capa); *O Sorvete*. Nº 103, 3º Ano. Porto: 16 de Maio de 1880 (p. 340); *O Sorvete*. Nº 105, 3º Ano. Porto: 30 de Maio de 1880 (centrais) (o julgamento do "Porto" em caza de Pilatos); *O Sorvete*. Nº 161, 4º Ano. Porto: 12 de Junho de 1881 (Galeria d'*O Sorvete* – biografia e caricatura); *O Sorvete*. Nº 174, 4º Ano. Porto: 11 de Setembro de 1881 (capa); *O Sorvete*. Nº 175, 4º Ano. Porto: 18 de Setembro de 1881 (capa); *O Sorvete*. Nº 177, 4º Ano. Porto: 2 de Outubro de 1881 (pp. 34 e 36); *O Sorvete*. Nº 178, 4º Ano. Porto: 9 de Outubro de 1881 (p. 45, centrais); *O Sorvete*. Nº 179, 4º Ano. Porto: 16 de Outubro de 1881 (capa, centrais); *O Sorvete*. Nº 180, 4º Ano. Porto: 23 de Outubro de 1881 (centrais); *O Sorvete*. Nº 181, 4º Ano. Porto: 30 de Outubro de 1881 (capa); *O Sorvete*. Nº 182, 4º Ano. Porto: 6 de Novembro de 1881 (capa); *O Sorvete*. Nº 183, 4º Ano. Porto: 13 de Novembro de 1881 (centrais); *O Sorvete*. Nº 184, 4º Ano. Porto: 20 de Novembro de 1881 (p. 92); *A Atualidade*. 12º Ano, nº 250. Porto: 23 de Outubro de 1885, *A Atualidade*. 12º Ano, nº 252. Porto: 25 de Outubro de 1885; *O Sorvete*. Nº 185, 4º Ano. Porto: 27 de Novembro de 1881 (capa, fim); *O Sorvete*. Nº 186, 4º Ano. Porto: 4 de Dezembro de 1881 (centrais); *O Sorvete*. Nº 187, 4º Ano. Porto: 11 de Dezembro de 1881 (fim); *O Sorvete*. Nº 188, 4º Ano. Porto: 18 de Dezembro de 1881 (p. 128); *O Sorvete*. Nº 189, 4º Ano. Porto: 25 de Dezembro de 1881 (centrais); *O Sorvete*. Nº 191, 5º Ano. Porto: 8 de Janeiro de 1882 (centrais); *O Sorvete*. Nº 194, 5º Ano. Porto: 29 de Janeiro de 1882 (centrais); *O Sorvete*. Nº 195, 5º Ano. Porto: 5 de Fevereiro de 1882 (pp. 42-43); *O Sorvete*. Nº 202, 5º Ano. Porto: 26 de Março de 1882 (capa) (sobre abastecimento de água à cidade), *O Sorvete*. Nº 221, 5º Ano. Porto: 8 de Agosto de 1882 (desdobrável) (os que são recebidos; os que não, nem recebem, mas pagam); *O Sorvete*. Nº 222, 5º Ano. Porto: 13 de Agosto de 1882 (p. 259) (transformado na escultura "Porto"); *O Sorvete*. Nº 223, 5º Ano. Porto: 20 de Agosto de 1882 (início) (recusa viscondado); *O Sorvete*. Nº 252, 6º Ano. Porto: 11 de Março de 1883 (centrais) (sobre a necessidade de construir o porto de Leixões); *O Sorvete*. Nº 259, 6º Ano. Porto: 29 de Abril de 1883 (capa, p. 554) (reunião progressista); *O Sorvete*. Nº 264, 6º Ano. Porto: 3 de Junho de 1883 (capa) (a propósito da cissão do partido Progressista no Porto); *O Sorvete*. Nº 274, 6º Ano. Porto: 12 de Agosto de 1883 (fim) (a propósito de uma queixa dos moradores da Rua da Picaria, de mau cheiros provocada pelas latrinas. Queixa mal redigida e por isso indeferida); *O Sorvete*. Nº 277, 6º Ano. Porto: 2 de Setembro de 1883 (p. 698) (aguadeiros de greve aos incêndios); *O Sorvete*. Nº 278, 6º Ano. Porto: 9 de Setembro de 1883 (capa, p. 706) (atitude da Câmara na questão dos aguadeiros – esmagá-los...); *O Sorvete*. Nº 282, 6º Ano. Porto: 7 de Outubro de1883 (centrais) (Os porcos saem da cidade por ordem do delegado de saúde, e devem entrar na urna das eleições a mando de Corrêa de Barros...); *O Sorvete*. Nº 284, 6º Ano. Porto: 21 de Outubro de 1883 (p. 755) (a propósito das eleições sem vitualhas...); *O Sorvete*. Nº 286, 6º Ano. Porto: 4 de Novembro de 1883 (capa, pp. 770-1) (sobre eleições sem vitualhas, para o Fontes tudo para o Corrêa de Barros nada...); *O Sorvete*. Nº 287, 6º Ano. Porto: 11 de Novembro de 1883 (centrais) (cumprimentado pelo Porto escultura pela sua reeleição); *O Sorvete*. Nº 292, 6º Ano. Porto: 16 de Dezembro de 1883 (centrais) (observa o clarão no céu); *O Sorvete*. Nº 298, 6º Ano. Porto: 27 de Janeiro de 1884 (centrais) (vê examinar o "Porto"...); *O Sorvete*. Nº 304, 7º Ano. Porto: 9 de Março de 1884 (centrais) (preparativos para as eleições); *O Sorvete*. Nº 305, 7º Ano. Porto: 16 de Março de 1884 (capa, centrais) (A Associação Comercial do Porto e a eleição de Hintze Ribeiro. Eleições); *O Sorvete*. Nº 308, 7º Ano. Porto: 6 de Abril de 1884 (desdobrável) (a feira de S. Lázaro política – onde estão todos os políticos como aberrações circenses, inclusivamente os eleitores ignaros e comandados...); *O Sorvete*. Nº 309, 7º Ano. Porto: 13 de Abril de 1884 (centrais) (martyrologio moderno – o povo é esmagado de todas as formas, numa emulação das treze estações...) (este faz de Pedro...) (fim) (os folares – Sentieiro com Maryanno de Carvalho no folar, Adriano Machado com Anselmo Braamcamp no folar, Delfim de Oliveira Maia com Corrêa de Barros no folar...); *O Sorvete*. Nº 311, 7º Ano. Porto: 27 de Abril de 1884 (centrais) (os leões da politica (eleições): Corrêa de Barros, Adriano Machado...); *O Sorvete*. Nº 321, 7ºAno. Porto: 6 de Julho de 1884 (centrais) (em política já é mais fino que o Fontes... – aparece metamorfoseado em macaco); *O Sorvete*. Nº 334, 7º Ano. Porto: 28 de Setembro de 1884 (centrais) (abraçado pelo Senhor D. Fernando); *O Sorvete*. Nº 336, 7º Ano. Porto: 12 de Outubro de 1884 (realmente não se pode ser grande num país como o nosso!... – onde tudo cai em cima do presidente); *O Sorvete*. Nº 345, 7º Ano. Porto: 14 de Dezembro de 1884 (fim) (Sanhudo louva na pessoa deste a compra por parte da câmara de um quadro de Marques de Oliveira); *O Sorvete*. Nº 348, 8º Ano. Porto: 4 de Janeiro de 1885 (fim) (a propósito da greve dos lavradores, manda pagar, em nome do astro-rei – Fontes); *O Sorvete*. Nº 349, 8º Ano. Porto: 11 de Janeiro de 1885 (desdobrável) (*O Porto sou eu* [emula Luís XIV] – diz. Ainda sobre os impostos municipais que tendo como fito equilibrar a receita do município com a despesa, fez aumentar a taxa sobre os carros de bois que entram na cidade, bem como das galinhas, do leite, dos ovos, da

Magalhães das Hortas (fig. 6). Solteiro, linheiro rico, muito notório pois era janota macróbio e por cultivar a arte equestre, à tarde, na Praça Nova, *mantendo sempre um trote inglês, muito upado e bracejado – coisa interessante de vêr-se*[30].

José Duarte de Oliveira Júnior – "O filoxera" (fig. 7). Cognominado o FILOXERA, pois a ele se deveu a descoberta desta maleita da videira, cuja primeira notícia de infestação em Portugal, no vale do rio Douro, reporta ao ano de 1865. Horticultor, jornalista – redator do Jornal *de Horticultura Prática*, entre 1870 e 1887. O homem que deu voz ao *Jornal de Horticultura Prática é apresentado nos primeiros* números da publicação, simplesmente, como redator; mas, com o passar dos anos, vão alastrando os títulos debaixo do nome: membro de umas tantas academias, sócio correspondente de umas quantas sociedades. Uma rápida pesquisa na *Porbase* indica-o

hortaliça) (tumultos estes que resultaram em dois mortos); *O Sorvete*. Nº 362, 8º Ano. Porto: 12 de Abril de 1885 (centrais) (de novo em Hespanha, por tal e como medida sanitária o Porto – escultura, com o Corrêa de Barros a segredar-lhe ao ouvido – informa os suínos de nova expulsão temporária); *O Sorvete*. Nº 365, 8º Ano. Porto: 3 de Maio de 1885 (p. 138 centrais) (sobre a entrada de Oliveira Martins nos progressistas – presentes Corrêa de Barros, Delfim Maia, conde de Samodães, Adriano Machado…); *O Sorvete*. Nº 376, 8º Ano. Porto: 19 de Julho de 1885 (fim) (Manoel Vieira Borges um dos mais acalorados oradores do meeting dos recreios, contra Correia de Barros); *O Sorvete*. Nº 381, 8º Ano. Porto: 23 de Agosto de 1885 (centrais) (visto politicamente á luz dos partidos – para uns um monumento para outros um sicário…); *O Sorvete*. Nº 382, 8º Ano. Porto: 30 de Agosto de 1885 (centrais) (sete alfaiates para matar uma aranha – grupo de oposicionistas candidatos à câmara, que tentam derrubar a aranha, que é Correia de Barros); *O Sorvete*. Nº 386, 8º Ano. Porto: 27 de Setembro de 1885 (capa) (como trapezista do arame, a oposição aguarda a queda); *O Sorvete*. Nº 387, 8º Ano. Porto: 4 de Outubro de 1885 (capa) (vinda de dois embaixadores do régulo Gungunhana ao Porto); *O Sorvete*. Nº 390, 8º Ano. Porto: 25 de Outubro de 1885 (centrais) (o alvo político do Porto – contra o qual todos investem), (p. 346) (sobre quem votou e porque); *O Sorvete*. Nº 391, 8º Ano. Porto: 31 de Outubro de 1885 (centrais) (o tribunal da política, o julgamento – este sentado no banco dos réus com a oposição em peso como testemunhas de acusação); *O Sorvete*. Nº 394, 8º Ano. Porto: 29 de Novembro de 1885 (fim) (*o que é o mundo! Foi d'um syndicato… e espera agora o resultado de uma syndicancia!…* [refere-se à sindicância ao recenseamento eleitoral] – Correia de Barros caminha num mundo cheio de espinhos onde se inscreve a legenda: *política*); *O Sorvete*. Nº 435, 9º Ano. Porto: 26 de Setembro de 1886 (centrais) (a política de cá – enquanto o apóstolo [Luciano de Castro] anda catequizando os ovos de Trás-os-Montes os políticos da monarquia [conde de Samodães, Correia de Barros…] dormem o sono dos justos); *O Sorvete*. Nº 442, 9º Ano. Porto: 14 de Novembro de 1886 (na balança da política ou a política na balança); *O Sorvete*. Nº 443, 9º Ano. Porto: 21 de Novembro de 1886 (capa, centrais, fim) (sobre mais uma esmagadora vitória deste, para a Câmara); *O Sorvete*. Nº 444, 9º Ano. Porto: 28 de Novembro de 1886 (centrais) (ao hércules da política *O Sorvete*. na legenda querer é poder, 1886 – vê-se o Correia de Barros num pedestal qual neandertalóide de moca na mão mas de cartola como manda o figurino…); *O Sorvete*. Nº 9, 11º Ano, 2ª Série. Porto: 26 de Fevereiro de 1888 (capa, fim) (recebe carta de Conselheiro); *O Sorvete*. Nº 41, 11º Ano, 2ª Série. Porto: 4 de Novembro de 1888 (o novo governador civil do Porto. A ascensão da escada do poder); *O Sorvete*. Nº 207, 16º Ano. Porto: 22 de Abril de 1894 (capa, p. 2) (retrato e biografia de Charles de Pezarat); *Piparotes*. Nº 2, 1º Ano. Porto: 13 de Janeiro de 1889, p. 2 (IL); *A Mosca*. Nº 32, 2º Ano. Porto: 7 de Setembro de 1884 (capa) biografia e ilustração de Pastor, segundo uma fotografia da casa Fotografia Moderna, *Diário de Notícias*. Lisboa: 19 de Agosto de 1907, capa; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, Limitada, [s. d.], vol. 7, pp. 762-763 e PEREIRA, António Manuel – *Governantes de Portugal desde 1820 até ao Dr. Salazar*. Porto: Manuel Barreira, Editor – Livraria Simões Lopes, 1959, p. 100.

[30] PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, p. 232.

como autor de meia dúzia de brochuras – sobre araucárias, sobre a filoxera e o vinho do Porto, e até sobre pomologia. Além dos seus muitos escritos no *Jornal de Horticultura Prática*, outros esporádicos apareceram no *Jornal Hortícolo-Agrícola* (1893-1906) e n'*O Tripeiro* (fundado em 1908). Filho de um próspero comerciante de panos estabelecido na Rua dos Clérigos, o pai mandou-o educar-se em Inglaterra. E, embora não seja de supor que o jovem tenha descurado os estudos úteis ao comércio, quando regressou a sua vocação era decididamente outra, como dá conta Alberto Pimentel em *O Porto há trinta anos*: *A floricultura era considerada um capricho de imaginações romanescas. Toda a gente se admirou de que o snr. Oliveira Júnior, vindo de fazer a sua educação em Londres, desse mais atenção às flores do que à calçada dos Clérigos, onde a sua família enriquecera pelo comércio*[31]. Oliveira Júnior tinha pois 21 anos quando se estreou como redator do *Jornal de Horticultura Prática* (1870-1892, *Jornal Hortícolo-agrícola*) e desde o início escreveu com a segurança de quem domina inteiramente o seu assunto. Não deixou de ser comerciante – por morte do pai, ampliou o negócio da família, inaugurando os *Grandes Armazéns do Carmo* – mas, aproveitando terras herdadas da família materna, foi também agricultor no Minho, criador do famoso vinho *Porca de Murça*. Morreu sem deixar descendência – nas palavras do próprio, a sua única filha *conhecida* foi uma camélia, de cor vermelho tinto com manchas brancas, criada em 1871 por Marques Loureiro e por ele chamada *Duarte de Oliveira*. Quando José Duarte de Oliveira se apagou, já os tempos áureos da horticultura portuense pertenciam ao passado; tais estrangeirismos nunca se tinham verdadeiramente enraizado na vida da cidade, tanto na classe abastada como na popular. Duarte de Oliveira era obviamente um estrangeirado, um conhecedor de línguas (francês, inglês e alemão), que muito viajou por toda a Europa; como, além de tudo o mais, foi um comerciante rico. *O Tripeiro,* no obituário que lhe dedicou, pôde usar termos elogiosos, descrevendo-o como *negociante honrado,* mas ignorando o *Jornal de Horticultura Prática,* e referindo apenas de passagem, em tom de quem desculpa uma excentricidade, a paixão de Duarte de Oliveira pelas flores. Assim se escreve a biografia de um homem: apagando o que ela tem de mais notável como se de uma frivolidade juvenil se tratasse. Também muito conspícuo pelo seu original chapéu[32].

Guilherme Gomes Fernandes (fig. 8). (Baía, 6/2/1850-Lisboa, Hospital de S. José, 31/10/1902). Veio para o Porto com três anos de idade e aos treze parte para Inglaterra, onde estudou nos colégios de Saint Edward em Everton e Saint Mary's em Ascott, próximo de Birmingham. Com 19 anos estabelece residência no Porto. Fundou em 1874 a Real Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários do Porto. Quase todo o material desta foi pago à sua custa. Mais tarde saiu dessa associação e fundou – e foi

---

[31] PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: UCE-Porto, 2011, p. 22.

[32] *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano VI, nº 2. Porto: Junho de 1950, p. 32 (IL); ARAÚJO, Paulo – José Duarte de Oliveira Júnior, redator do Jornal de Horticultura Prática, *in* http://dias-com-arvores.blogspot.com/2005/05/jos-duarte-de-oliveira-jnior-redator.html (2013/05/17; 22.53h); LEITE, Arnaldo – *O "Porto 1900": crónicas*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1952, p. 142 (IL).

seu comandante – o chamado Corpo de Salvação Pública (designado o Batalhão de Sapadores Bombeiros do Porto, a partir do ano de 1946), os Bombeiros Municipais. Fundou uma casa comercial de material de incêndios, inventou diversos aparelhos de combate a incêndios e introduziu modificações noutros. Em 1877 foi nomeado Comandante do Corpo de Bombeiros e em 31/12/1885 Inspetor de Incêndios do Porto. Destacou-se, entre muitas outras ocorrências, no ataque ao incêndio do Teatro Baquet em 1888. Nos congressos de Londres, de Junho de 1893, de Lião, em Julho de 1894, e de Paris, em 18 de Agosto de 1900 (no hipódromo de Vincennes), os bombeiros portuenses, sob a sua orientação, conquistaram assinalados êxitos, especialmente no de Paris, onde obtiveram o primeiro prémio (entre 20 países a concurso, completando o desafio em apenas 2,56 minutos), alcançando o campeonato do Mundo (e o prémio de 1500 francos), o que teve ruidoso eco, não só em Portugal como em todo o Mundo. Foi proprietário, fundador e dirigente do periódico *O Bombeiro Voluntário* (1877-1890) e colaborou em vários outros jornais. Existe uma Praça com o seu nome (anterior Largo ou Praça de Stª Teresa, Feira da Farinha ou Praça do Pão), no Porto, e um busto evocativo, da autoria do escultor Bento Cândido Silva, inaugurado em 1915. *Dandy* e poliglota (falava cinco idiomas). Recebeu a Ordem da Torre e Espada[33].

GUILHERME FERNANDES

António Fernandes Guimarães – "Visconde das Hortas" (fig. 9). (Ruivães, Vila Nova de Famalicão, 26/12/1827- Porto, 30/5/1885). Filho de José Fernandes Guimarães e de Cecília Teresa Guimarães, proprietários na freguesia de Ruivães, no Concelho de Vila Nova de Famalicão. Residia num prédio de cinco andares na Rua do Almada, do lado direito de quem vai para os Lóios. Tinha um depósito de algodões próximo da Viela da Polé (Praça à Rua do Almada), com o qual fez fortuna à custa de muito trabalho. Gastrónomo. D. Luís I fê-lo Comendador da Ordem de Nª Srª da Conceição de Vila Viçosa e comendador da Ordem Militar de Cristo. Parece que uns amigos seus industriaram junto do Rei D. Luís para o fazerem visconde de Curim, terra em Águas Santas onde tinha uma quinta, mas este terá declinado dessa mercê por já ser conhecido por "Visconde das Hortas" pelo povo portuense e querer continuar a poder usufruir da sua vida normal e das suas idas em tamancos até ao Café das Hortas (na esquina da Rua do Almada com a Rua da Fábrica) e ao Café

[33] *O Sorvete*. Nº 86, 2º Ano. Porto: 18 de Janeiro de 1880 (p. 305); *O Sorvete*. Nº 400, 9º Ano, Porto: 10 de Janeiro de 1886 (desdobrável) (novo Inspetor-Geral dos Incêndios); *Os Pontos*. Nº 35, 5º Ano. Porto: 26 de Agosto de 1900 (centrais), *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano XI, nº 3. Porto: Julho de 1955, pp. 84-85; MOREIRA, Alberto – A Sociedade de Geografia Comercial do Porto. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano II, nº 5. Porto: Maio de 1962, p. 146 e Enquadramento Urbano do Edifício da Reitoria da U. Porto – Praça de Guilherme Gomes Fernandes. Nota Biográfica de Guilherme Gomes Fernandes (1850-1902), *in* http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1006568 (2014/08/01; 18.59h).

Guichard (na atual Praça da Liberdade), onde tinha por hábito reunir-se ao fim da tarde com seus amigos, e também assim ver-se, avisadamente, livre do pagamento do direito de tal mercê[34]. Anota Pimentel que *foram tempos esses em que o barão era proeminente. Proeminente e numeroso. Ao correr da penna, lembro-me de muitos: Grimancellos, Corvo, Vallado (pai e filho), S. Lourenço, Seixo, Saavedra, Ancede, Ermida, etc. // Entre estes, havia um 'barão' que o não era. Refiro-me a um linheiro das Hortas, de apelido Guimarães, que toda a gente tratava por barão* [na verdade era conhecido por Visconde] *da sua rua, sem que da regia mão elle houvesse recebido tal mercê. // Um dia, certo ministério quis autenticar-lhe o titulo, mas o linheiro, cheio de bom senso, recusou dizendo: // - Se eu tenho o titulo de graça, para que hei-de de pagar a 'graça'? // O governo achou o argumento irrespondível, e sustou o decreto. // Dentro de poucos anos a proeminência dos barões dissolveu-se n'uma aluvião de viscondes*[35].

<u>Domingos Ciríaco de Cardoso – "Coriacy"</u> (fig. 10). (Porto, Largo da Batalha, 8/8/1846-Lisboa, 11h, sexta-feira, 16/11/1900, vitima da tuberculose, teve funerais, com vasto cortejo, no dia seguinte a partir das 3 horas da tarde e foi sepultado no Cemitério dos Prazeres, na Rua nº 9, no jazigo de Torquato Libério Torres. Nesse cortejo integraram-se, entre tantos outros, os escritores Guedes de Oliveira, Alberto Pimentel, Eduardo Schwalbach, Heliodoro Salgado, Eduardo Fernandes dito Esculápio, Urbano de Castro, Alberto Bessa, Dr. Manuel Penteado, Ferreira da Costa e Carlos Borges; os maestros e compositores Alfredo Keil, Augusto Machado, Alberto Sarti, Carlos Adolfo Sauvinet e António Taborda; os artistas gráficos/plásticos Rafael Bordalo Pinheiro, seu filho Manuel Gustavo e Augusto Pina; os atores João e Augusto Rosa, Ferreira da Silva, Carlos Posser, Augusto de Melo, Carlos Santos e Ernesto do Vale; e as atrizes Ângela Pinto, Cármen Cardoso e Rentini; e o empresário Ricardo Covões. Fizeram-se representar os artistas de quase todos os teatros, a orquestra e empresa do Teatro Avenida, de Lisboa, a empresa do Teatro Carlos Alberto, do Porto, os jornais *A Voz Pública* e *Jornal de Notícias*, do Porto, e *Diário da Tarde*, de Lisboa. No primeiro aniversário do seu passamento, os seus restos mortais foram trasladados para o Cemitério do Prado do Repouso, Porto, para o jazigo da família de Afonso Taveira. Era diabético). Cognome: COARICY. Filho de João Cardoso, o *João de Massarelos*, e de Maria Teodoro Cardoso. Deveu a seu pai os primeiros ensinamentos musicais. Aos quatorze anos entrou como violinista no Real Teatro de S. João; tocava muito bem violoncelo e viola.

Na *Galeria do Sorvete*, em 1881, Vicente Galhardo traça-lhe um retrato: *Cyriaco tinha um rosto extremamente sympathico. // Apresentava-se nos proscenios sempre a sorrir-se. Era methodico em*

[34] *O Tripeiro*. vol. VII, 4ª Série, nº 4 (174). Porto: Fevereiro de 1931, pp. 63-64; *O Tripeiro*. vol. VII, 4ª Série, nº 5 (175). Porto: Fevereiro de 1931, p. 79 e *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano IX, nº 7. Porto: Novembro de 1953, p. 217.

[35] PIMENTEL, Alberto – *O Porto na berlinda: memorias d'uma familia portuense*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1894, pp. 96-97.

todos seusgestos e movimentos. // Antes de lançar a mão ao instrumento, cortejava os circunstantes, fitava as meninas que estavam nos camarotes ou nas galerias; punha os olhos em branco e contrahia a phisionomia de modo que parecia querer dizer a todas: // — Meninas, eu amo-as![36]. Foram seus professores de música Carlos Angelo Dubini e [Giovanni] Franchini e foi seu professor de violino Nicolau Medina Ribas. Maestro, compositor e empresário teatral. Falava fluentemente o francês, o italiano e o espanhol. Era possuidor de ilustração invulgar e dado a um bom cavaco e uma chalaça, ora no seu camarim-escritório no Teatro D. Afonso, ora nos cafés Lisbonense ou no Suisso, com o seu grupo de tertulianos: João Ramos, Jaime Filinto, Firmino Pereira, Alberto Armada, João Chagas, Eduardo de Sousa, Guedes d'Oliveira, Joaquim Costa, Luiz Botelho, Heliodoro Salgado, Emídio d'Oliveira, Lopes Teixeira e Alberto Bessa. Pelo último quartel do século XIX, começaram a tornar-se habituais os concertos ao ar livre, e a direção do Palácio de Cristal teve a ideia de formar uma banda para tocar música nos seus jardins. Estes eram dados à noite na Avenida das Tílias e, para o cargo de regente dessa, contratou Ciríaco, que veio concomitantemente a ser regente da Companhia Lírica que por ali esteve. Amigo inseparável de Bordalo, como ele cruzou o oceano, em 1873, para uma "aventura brasileira", que ambos vivenciaram. No Brasil, obteve um retumbante êxito. De igual maneira estanciou o seu talento por Paris em 1877. Arrendatário do Teatro Baquet (em 1887, onde era um pouco de tudo: empresário, ensaiador, maestro-diretor, e onde na fatídica noite de 20 para 21 de Março de 1888 dirigia a orquestra, na festa artística do ator Firmino Rosa, quando se deu o infausto incêndio que arrasou esse teatro para sempre) e do Teatro D. Afonso, propugnou pela ópera em português, tendo vertido para a língua pátria muitas óperas estrangeiras: *Carmen* de Georges Bizet, *Dragões* de Villars, *Barbeiro de Sevilha*, *Guarany* de Carlos Gomes, *Freischütz* de Weber (com o título de *Caçador Negro*), *Linda* de Chamounix, *Dama Branca, Vale de Andorra,* e as óperas-cómicas de Auber com letra original de Scribe: *Fra Diavolo, Dominó Preto, Barcarola*, e *Chalet*... O pequeno resultado financeiro do empreendimento fez com que na época de 1888-1889 fosse contratado por Afonso Taveira para dirigir a orquestra do Teatro do Príncipe Real, e aí prognosticamente tentou introduzir no Porto os concertos sinfónicos (mas foi uma tentativa prematura, pois, segundo o dogma da época, quem queria ouvir música ia ao teatro lírico). Associando o seu valor musical ao mérito de libretistas como Gervásio Lobato e D. João da Câmara, Ciríaco escreveu música para: *O Burro do Senhor Alcaide, O Solar dos Barrigas, O Testamento da Velha, Cócó, Reineta e Facada,* que depois subiu à cena com o título de *Bibi &C.a*, operetas; para as revistas *A Tourada,* de Marcelino de Mesquita e Gualdino Gomes, *Ali à preta!*, de Guedes de Oliveira, *Ramerrão,* de Acácio de Paiva e Esculápio; para o *Moleiro de Alcalá* [de Alberto Bessa e Guedes de Oliveira] e *Relógio Mágico,* tradução de Garrido; *Doze mulheres de Japhet,* tradução de Lopes Teixeira, e para várias outras peças. Em 1891 esteve em Lisboa a dirigir a orquestra do Teatro Avenida, onde num mês escreveu, ensaiou e fez estrear, em 14 de Agosto, um dos seus mais retumbantes êxitos: *O Burro do Sr. Alcaide*. Contava então 45 anos de idade. Era amigo do músico e compositor José Francisco Arroio e do maestro Manoel Benjamim. Cláudio Corrêa d'Oliveira Guimarães "desenhou-lhe" a imagem e personalidade assim: *Cyriaco de Cardoso era alto, espadaúdo, de rosto largo e olhar vivo, chispante. O cabelo, muito escuro, caía-lhe em duas mechas sobre a fronte. Fazendo docel a uma boca bem desenhada, um farto bigode, em acentuada forma de til. Na face nutrida*

---

[36] *O Sorvete.* Nº 159, [4º Ano. Porto: 29 de Maio de 1881] (Galeria d'*O Sorvete* – litografia e biografia).

nasciam, ao rir-se o Artista, rugas maliciosas que lhe transmitiam ao semblante um aspecto gaiato, por vezes infantil. // Como características salientes da sua personalidade, são de salientar o seu feitio bonacheirão, bastante burguês, do tipo daqueles a que os gauleses chamam 'bourgeois pot-de-feu'; as suas maneiras pulidas, reveladoras de sólida educação; a sua extrema bondade[37]. Já Abel Botelho *retratou assim, em «instantâneo» fulgurante, o lusitaníssimo compositor: «Ciríaco, o alegre e bom Ciríaco, tortos o conhecem, com o seu grande ar bonacheirão, vagamente distraído, sempre, sempre, o que quer que seja de eterizado a chamá-lo alto para os intermúndios ideais da fantasia, e ao mesmo tempo atencioso, loquaz, afável, os dedos irrequietos bedelhando no bigode, e dois pequeninos olhos irónicos invariàvelmente luzindo na face aberta e redonda. Conhecem-no todos, porque ele se fez popular a poder de videntismo e talento. Criou, pode-se bem dizer, a opereta nacional – no género que nem é o vaudeville, nem a zarzuela, que se não desconjunta nesses formidáveis grotescos de Ofenbach, nem desce a toscar se nas orduras galantes, nas triviais bufonerias da canção de boulevard, mas antes constitui, com o seu ar melancólico e sentimental, as suas ingénuas toadas de barcarola, o seu arrastado ribaldar, amoroso e triste, o perfeito e flagrante traslado emocional da alma portuguesa»*[38]. Foi frequentador do Café Suisso, do Café Lisbonense e do Café Águia de Ouro[39].

---

[37] GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d'Oliveira – Um dos mais portugueses dos nossos compositores musicais II. *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano XIV, nº 7. Porto: Novembro de 1958, pp. 197-198 (IL-SANHUDO).

[38] IDEM, *Ibidem*, p. 198.

[39] *O Tripeiro.* vol. II, 1ª Série, 2º Ano, nº 50. Porto: 10 de Novembro de 1909, p. 217; *O Tripeiro.* vol. VI, 3ª Série, 2º Ano, nº 36 (156). Porto: 15 de Junho de 1927, p. 177 (F – último retrato) a p. 192 (IL-SANHUDO); *O Tripeiro.* vol. VII, 4ª Série, nº 2 (172). Porto: Dezembro de 1930, p. 18; *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano II, nº 4. Porto: Agosto de 1946, p. 73 (IL- SANHUDO), 84; *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano II, nº 6. Porto: Outubro de 1946, p. 143; *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano II, nº 9. Porto: Janeiro de 1947, p. 202; *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano V, nº 6. Porto: Outubro de 1949, p. 127; *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano V, nº 8. Porto: Dezembro de 1949, p. 183 (IL), 185; *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano XII, nº 5. Porto: Setembro de 1956, (p. 152-IL); GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d'Oliveira – Um dos mais portugueses dos nossos compositores musicais I. *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano XIV, nº 6. Porto: Outubro de 1958, pp. 167-169 (F, IL-SANHUDO); GUIMARÃES, Cláudio Corrêa d'Oliveira – Um dos mais portugueses dos nossos compositores musicais II. *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano XIV, nº 7. Porto: Novembro de 1958, pp. 197-198 (IL-SANHUDO); *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano XIV, nº 8. Porto: Dezembro de 1958, p. 255; *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano II, nº 2. Porto: Fevereiro de 1962, p. 39 (F); *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano IV, nº 3. Porto: Março de 1964, p. 82; *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano IV, nº 6. Porto: Junho de 1964, p. 187 (F cortejo cívico de homenagem à sua memória); *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano V, nº 12. Porto: Dezembro de 1965, p. 369 (IL-SANHUDO); *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano X, nº 3, Março de 1970, p. 69; *O Tripeiro.* Série Nova, vol. III, Ano III, nº 3. Porto: Março de 1984, p. 70; *O Sorvete.* Nº 134, 3º Ano. Porto: 12 de Dezembro de 1880 (p. 589); *O Sorvete.* Nº 139, 3º Ano. Porto: 9 de Janeiro de 1881 (capa); *O Sorvete.* Nº 158, 4º Ano, 1881 (benefício), *O Sorvete.* Nº 159, [4º Ano. Porto: 29 de Maio de 1881] (Galeria d'*O Sorvete* – litografia e biografia); *O Sorvete.* Nº 160, 4º Ano. Porto: 1881 (benefício); *O Sorvete.* Nº 191, 5º Ano. Porto: 8 de Janeiro de 1882 (centrais) (benefício com *O Processo do Rasga*); *O Sorvete.* Nº 260, 6º Ano. Porto: 6 de Maio de 1883 (p. 567) (participa no sarau Clube Gymnastico Portuense); *O Sorvete.* Nº 126, 14º Ano. Porto: 25 de Setembro de 1892 (capa) (apresenta no Príncipe Real a opereta *O Burro do Senhor Alcaide*); *O Sorvete.* Nº 24, 19º Ano, 2ª Série. Porto: 30 de Maio de 1897 (à noite no Teatro do Príncipe Real); *O Sorvete.* Nº 166, 23º Ano, 2ª Série. Porto: 18 de Novembro de 1900 (p. 2) (morte) e *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, Limitada, [s. d.], vol. 5, p. 904, col.as 1 e 2. Vd. PORTELA, Severo – *A cidade do Porto*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, [s. d.] [1938], pp. 37-41 e RIGAUD, João-Heitor – O compositor Nicolau Ribas, *in* *http://www.meloteca.com/pdfartigos/joao-heitor-rigaud_o-compositor-nicolau-ribas.pdf* pp. 54-65 (2012/03/08; 16.46h).

Sebastião do Quiosque – "Correligionário" (fig. 11). A alcunha foi-lhe dada pois era assim que tratava os fregueses menos empertigados[40]. Arnaldo Leite narra-nos um episódio muito *suigeneris* a seu propósito: *Os jornais de Lisboa chegavam muito tarde à Invicta, e para que os leitores os pudessem ler mais cedo, o Arnaldo Soares, com tabacaria à esquina da Praça – onde hoje está o Banco Nacional Ultramarino – lembrou-se de os ir buscar às Devezas, trazendo-os para a cidade, dentro de um carro de praça, que fazia lume por aquela rua do Loureiro abaixo! // O nosso Sebastião, vendo-se prejudicado, pensou, sorriu – e de que se havia de lembrar? Alugou um burro, endireitou com o animalzinho às Devezas, pendurou-lhe os jornais no lombo, à laia de alforges, e aí vinha o burro largado à compita com o trem, a ver qual deles chegava primeiro à Praça. Assistia a esta maratona quadrupede grande número de pessoas que ovacionava a azêmola do Sebastião, quando este, num emocionante esforço, conseguia bater as pilecas da traquitana do Arnaldo Soares*[41] [42].

José Maria da Graça Strech – "Desgraça" ou "José das Desgraças" (fig. 12). (Porto, Rua Direita, hoje Rua de Stº Ildefonso, 1793/1794 - Porto, /5/1859). Cremos que ninguém, por esses tempos, o conhecia pelo seu nome, "Desgraça" era o apodo com que o rapazio o apupava a toda a hora. Era neto dum alemão, capitão de navios e mais tarde comerciante em Cima do Muro, e filho do capitão do exército Graça Strech e da filha da morgada da Quinta das Chãs. Uma figura que o povo reputava de maníaco mas que, de facto, foi uma criatura atormentada pela amargura do destino. Era visto pela cidade, já pelos seus sessenta e tantos anos, a coxear arrimado ao seu bordão, enformado numa sobrecasaca completamente abotoada e com um chapéu alto todo amassado, na boca um enorme cigarro que manipulava com pontas de charuto dadas ou apanhadas do chão, num dedo da mão esquerda um anel de oiro liso com uma só pedra, a medalha de prata da Guerra Peninsular na sobrecasaca e a sua inseparável guitarra e seu fiel cão, vivendo na mendicidade. Mas tem uma longa, e dolorosa, história de vida por detrás. Valente combatente com o pai na Bateria do Bonfim, aquando da invasão francesa em 1809, e onde pereceu seu pai. Foi ferido quase mortalmente pelos soldados de Soult, mas conseguiu recobrar e ver sua querida irmã morta. Travou muitos outros combates, sendo ferido com gravidade em muitos deles. Quando Portugal se preparou para a terceira invasão de Massena, José Maria alistou-se neste regimento de infantaria 18, e nas diversas batalhas que travou foi de novo ferido em Salamanca e em Vitória. Tinha nessa altura o posto de Tenente e foi agraciado com a Torre e Espada e com a

[40] PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, p. 249.

[41] LEITE, Arnaldo – *O "Porto 1900": crónicas*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1952, pp. 11-12 (IL).

[42] *Os Pontos*, nº 35, 4º Ano. Porto: 27 de Agosto de 1899, (centrais); *O Charivari*. Nº 1, 1º Ano. Porto: 13 de Novembro de 1886 (capa).

Cruz de S. Fernando de Espanha, tendo recebido depois a medalha de Prata da Guerra Peninsular. Tinha uma filha que, depois da dispensa, foi procurar por toda a Itália sem descobrir o seu paradeiro. Na sua afadigada e tenaz busca encontrá-la-ia em Londres, no meio duma rua, mendicante. A mãe era já morta de parto. Porém, pouco durou a sua alegria, pois sua filha viria em breve a morrer com apenas 14 anos. Ele, com tanto sofrimento, acabou por ensandecer. Entrou no hospital dos entrevados em Cimo de Vila em 1857, onde faleceu em 1859, com 66 anos. Tocava guitarra, que aprendeu nas campanhas militares com outro soldado da Régua, chegando à primazia. Foi o protagonista da obra de Alberto Pimentel *O anel misterioso*[43] e figura entre os personagens do quadro de António José da Costa, *Outros Tempos*. Aparece a sua vida contada na obra *Galeria de homens e mulheres celebres do Porto*. Alberto Pimentel, na sua obra *Fitas de Animatógrapho*, conta-nos que *o pretexto do quadro* [*Outros Tempos*, de António José da Costa] *é a passagem do regimento de infantaria 18, porta-machados á frente, pela estreita rua da Sovella, depois 16 de Maio, e hoje dos Martires da Liberdade.* [...] *Pessoas conhecidas no Porto d'aquella época – que remonta a quarenta annos de distancia pelo menos – detéem-se a observar esse espectaculo marcial, que tanto alvoroçava então, á falta de melhor, os transeuntes e moradores da cidade invicta e dormente. Na varanda do predio, que separava as ruas da Sovella e do Coronel Pacheco, uma família assiste, ávida de sensações, á passagem do regimento.* [...] *Por agora apenas quero dizer que o homem de oculos escuros, mãos apoiadas sobre a varanda de ferro, que assiste á passagem do regimento, no predio que separava as ruas dos Martires da Liberdade e do Coronel Pacheco, era meu pae, antigo medico portuense* [Fortunato Pimentel – prestou também relevantes serviços ao Porto durante as epidemias da cólera e da febre-amarela]. [...] *E também são retratos, igualmente fiéis, muitas das outras figuras do quadro: à direita, no plano da rua, Pedro de Amorim Viana, por antonomásia, o «Newton» Francisco José Resende, Manuel José Carneiro, João Correia, professores da Academia de Belas Artes, e uma celebridade das ruas, o «José das Desgraças», protagonista do romance Anel Misterioso; à esquerda, presenciando o desfile do alto da sua «charrette», o glorioso avô dos «sportmen» portuenses, Ricardo de Clamouse Brown.* [...] *Vizinho do grupo dos pintores avulta o perfil do «José das Desgraças», José Maria da Graça Strech, que o povo reputava maníaco, e foi, na realidade, uma creatura atormentada pela amargura do destino. // Junto ao angulo do muro, entre-avista-se a phisionomia de outra individualidade muito popular então nas ruas do Porto: o Macron, pobre idiota, á custa do qual o rapazio se divertia açulando-o com ruidosas*

[43] PIMENTEL, Alberto – *O annel mysterioso: scenas da guerra peninsular*. Lisboa: Lucas & Filho, 1873.

montarias[44]. Segundo Alberto Pimentel, este quadro esteve exposto no Ateneu Comercial do Porto em 1908-1909, pertencendo ao Dr. Severiano José da Silva (1865-1937)[45].

Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco – visconde de Correia Botelho (fig. 13). (Lisboa, Encarnação, 16/3/1826-Vila Nova de Famalicão, S. Miguel de Seide, suicidou-se em 1/6/1890). Figura sobejamente estudada e conhecida, pelo que daremos apenas algumas nótulas, talvez menos lembradas e que ilustram o ambivalente feitio deste ilustre romancista, cronista, crítico, dramaturgo, historiador, poeta e tradutor. Notável bibliófilo, leiloou duas notáveis livrarias: a primeira no Porto, em Janeiro de 1871, a segunda em Lisboa, em 1883, como forma de prover à sua subsistência. Uma das mais notáveis figuras das letras do século XIX. Lembra Alberto Pimentel, na sua obra *O Porto há trinta anos*, e bem, que *os prosadores, e principalmente os poetas, lutavam heroicamente contra a indiferença do público, que não tinha gosto literário. Viviam pobres e morriam pobríssimos, quase* esquecidos[46]. Retrato muito fiel e cabal desses tempos. Estas condições hão-de mudar sobretudo pela luta heroica, podemos dizê-lo, que Camilo travou, com sacrifício, inclusive da sua saúde física, pelo talento e operoso trabalho, educando e moldando o gosto pela leitura do romance moderno; muitas vezes fazendo-o castigando exaustivamente a sociedade do seu tempo [escreveu à pena, entre 1851 e 1890, mais de 260 obras, numa média de mais de 6 por ano]. Ressalvamos que, analogamente, Júlio Dinis viria a contribuir pelos assuntos versados e nobreza dos carateres para que o romance inspirasse Maior confiança e não fosse olhado já com tanta desconfiança. D. Luís I fê-lo visconde de Correia Botelho (apelidos do seu avô paterno) em 1885. Oriundo de uma família da aristocracia de província com distante ascendência cristã-nova, era filho de Manuel Joaquim Botelho Castelo Branco, solteiro, e de Jacinta Rosa do Espírito Santo Ferreira, sua criada; foi registado como filho de mãe incógnita. Camilo era conhecido pelo mau feitio; porém, um episódio passado na Póvoa de Varzim mostrou um lado menos conhecido. Conta António Cabral, nas páginas d'*O Primeiro de Janeiro* de 3 de Junho de 1890: *No mesmo hotel em que estava Camilo, achava-se um medíocre pintor espanhol, que perdera no jogo da roleta o dinheiro que levava. Havia três semanas que o pintor não pagava a conta do hotel, e a dona, uma tal Ernestina, ex-actriz, pouco satisfeita com o procedimento do hóspede, escolheu um dia a hora do jantar para o despedir, explicando ali, sem nenhum género de reservas, o motivo que a obrigava a proceder assim. Camilo ouviu o mandado de despejo, brutalmente dirigido ao pintor.*

---

[44] PIMENTEL, Alberto – *Fitas de Animatógrapho*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1909, pp. 176-190 (175 IL – quadro, *Outros Tempos*, de António José da Costa).

[45] *Galeria de homens e mulheres celebres do Porto, (desde 1830 até 1875) contendo as biographias do Vinte e um e do Rolhas, da Dona Maria 2ª, do Faustino, do Negro Melro, do Cartolas, do Bispo, do Nanaia, do Corcunda, do Manoel Zé, do Desgraça, do Urbano, da Henriqueta e do Martinho.* Porto: Typ. da Imprensa Litterario-Commercial, 1875, pp. 39-48; PIMENTEL, Alberto – *Fitas de Animatógrapho*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1909, pp. 176-190.

[46] PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: UCE-Porto, 2011, p. 98.

Quando a inflexível hospedeira acabou de falar, levantou-se, no meio dos outros hóspedes, e disse: – A D. Ernestina é injusta. Eu trouxe do Porto cem mil reis que me mandaram entregar a esse senhor e ainda não o tinha feito por esquecimento. Desempenho-me agora da minha missão. E, puxando por cem mil reis em notas entregou-as ao pintor. O Espanhol, surpreendido com aquela intervenção que estava longe de esperar, não achou uma palavra para responder. Duas lágrimas, porém, lhe deslizaram silenciosas pelas faces, como única demonstração de reconhecimento. Outro episódio picaresco passou-se durante a chamada Guerra das Atrizes, entre os adeptos de Adélia Dabedeille – compostos por João Roberto de Araújo Taveira (juiz da Relação do Porto); António Guedes Infante; José Augusto Pinto de Magalhães (marido de Fanny Owen); João Guimarães; os Leites de Paço de Sousa; os morgados de Riba-Douro, Riba-Corgo e Riba-Tâmega – e os sequazes da Clara Beloni – que eram, no caso em apreço, Camilo e Aloísio Ferreira de Seabra. Na noite de 6/3/1849 os fanáticos de Adélia Dabedeille homenagearam-na na famosa Estalagem da Ponte da Pedra ou Tasca do Tio António. Por coincidência, ou não, Camilo e seu amigo Aloísio de Seabra, apoiantes de Clara Belloni, foram lá cear. Vendo o que se passava, começaram a dar vivas à sua preferida. Rapidamente tal provocação degenerou numa valente rixa. Camilo e o amigo tiveram de bater em retirada, pois os "inimigos" eram muitos. Como escreveu Camilo, *Aloísio retirava ferido pela ponta de um estoque de bengala; eu que entrara resoluto a morrer, inutilizado o copo na cabeça do mais cobarde, cruzei os braços esperando a morte numa atitude romana*[47]. Um dos episódios que revelam o génio álacre de contenda de Camilo foi o que sucedeu quando a princesa Rattazzi, que tinha vindo de viagem a Portugal, deu à pena, em 1879, o seu conhecido livro *Le Portugal a vol d'oiseau: portugais et portugaises*, que pelas naturais imprecisões duma viajante estrangeira deu, no entanto, origem a um opúsculo de resposta, por parte de Camilo, sob o título *A senhora Rattazzi*, onde zurze fortes e verrinosas críticas a essa "pássara" ou "princesa de pacotilha", entre outros apodos que lhe dirigiu. Vejamos duas passagens da obra de Camilo: *Mulher escriptora, por via de regra pouco exceptuada, é um homem por dentro. O coração, que devia ser urna de suavissimas lagrimas, faz-se-lhe botija de tinta; e as dôces penas da alma metallisam-se-lhe aguçadas em pennas de aço. O fuso de Lucrecia e da rainha Bertha desfez-se em canetas. Em vez de tecerem o seu bragal, urdem intrigas.* [...] *e, quando não suspiram, bufam coleras represadas, dizem que têm idéias, que se querem emancipar, muito aziumadas, naturalistas, com um grande ar de pimponas que entraram no segredo dos processos; e, se não batem nos homens não é porque elles não o mereçam.* [...] *O Dom Francisco Manoel de Mello tinha razão; Mulheres doutoras, authoras e compositoras dava-as ao diabo.* [...] *Não ha feminilidades que se respeitem desde que a mulher se masculinisa, e, como escriptora de virago, salta as fronteiras do decoro, sofraldando as espumas das rendas até à altura da liga azul-ferrête*. E acrescenta ainda que: *Não a retém a senhoril e prudente moderação de Staël e Sand, e sobretudo o feminil decoro de viuva duplicada, de mãi e de velha, embora os atavios façam pirraça á chronologia*[48]. Este desabrimento por pouco não lhe custou um duelo com Luís de Rute que, para limpar a honra da esposa ofendida por tais vilanias, desafia Camilo, já valetudinário, para um duelo, ao que Camilo, refugiado em

---

[47] PIMENTEL, Alberto – *O romance do romancista – Vida de Camillo Castello Branco*. Lisboa: Empresa Editora de F. Pastor, 1890, pp. 150-156.

[48] BRANCO, Camilo Castelo – *A Senhora Rattazzi*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1880, pp. VII-VIII, 5.

S. Miguel de Seide, numa missiva enviada a esse, em Lisboa, se escusa dizendo: *Ill.mo Senhor: // Penhora-me a honra que V. Exª me dá querendo bater-se com um inválido. Mas, em verdade, eu não devo esgrimir com V. Exª tão convencido estou de que um simples meneio que V. Exª faça com a cabeça aí, em Lisboa, porá as tripas ao Sol, aqui em S. Miguel de Seide ao: // De V. Exª // humilde creado // Camilo Castelo Branco*[49]. Para equilibrar estas considerações lembramo-nos da sentença de Luísa Alvim, muito a propósito: *No entanto, não foi o seu rancor pelas palavras da Sra. Rattazzi que mais me enfureceram... Afinal, todos têm o direito a ter a sua opinião acerca do que lêem. Foi, isso sim, a sua tendência para ofender e para generalizar a todas as mulheres escritoras as falhas que encontrou numa específica autora.* [...] *É este tipo de incoerência que me aborrece em Camilo. Da mesma maneira que a sua visão romântica de amor puro nada tinha a ver com a sua vida pessoal, também esta sua opinião sobre o lugar da mulher da literatura só pode ser ou uma ironia (de péssimo gosto) ou a falta de discernimento total por parte de um homem que foi preso pelo seu amor por uma mulher casada, Ana Plácido, ela própria... uma escritora*. Como bem sabemos, esta não foi a única vez que Camilo lavrou chasqueantes críticas a uma autora. Bastará recordar, para tal, Maria Peregrina de Sousa, que publicava com afã os seus romances, quase constantemente, em forma de folhetim. Mas o facto era estranhado pelas gentes do Porto. Pensa-se até que as virulentas quintilhas de Camilo publicadas nas *Folhas caídas e apanhadas na lama* visavam essa autora, e diziam elas: *Atafona de romances, // És um carril a vapor! // Romantizas quanto achas, // E nos folhetins encaixas // Com satânico furor // ... //* Não lucrará mais a pátria, // *E lucrarás tu também, //Se fiasse numa roca, // Com primor, a maçaroca, // Que desprezas com desdém? // //* Não te fora mais airoso // *Bispontar bem uns fundilhos // Para em tempo competente // Um remendo pôr decente // Nas cuecas de teu filho?*[50]. E no entanto António Feliciano de Castilho biografou-a com entusiasmo (na *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*), e fora hoje seria uma autora com nome[51].

“Macron” ou “Macrão” (fig. 14). Nem o seu nome de batismo passou à história. Numa breve descrição poderíamos apresentá-lo

[49] VILHENA, João Jardim de – Uma carta de Camilo. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano II, nº 1. Porto: Janeiro de 1962, p. 9, colª 2.

[50] PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: UCE-Porto, 2011, pp. 96-97.

[51] *O Primeiro de Janeiro*. Porto: 3 de Junho de 1890; PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: UCE-Porto, 2011, p. 98; PEREIRA, Gaspar Martins – *No Porto romântico, com Camilo: (e itinerário camiliano na Foz do Douro de hoje)*. Porto: Casa Comum; O Progresso da Foz, 1997, pp. 60-61; PIMENTEL, Alberto – *O romance do romancista – Vida de Camillo Castello Branco*. Lisboa: Empresa Editora de F. Pastor, 1890, pp. 150-156; BRANCO, Camilo Castelo – *A Senhora Rattazzi*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1880, pp. VII-VIII, 5; BASTO, A. de Magalhães – Madame Rattazzi no Porto. *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano IX, nº 6. Porto: Outubro de 1953, p. 163, colª 2; VILHENA, João Jardim de – Uma carta de Camilo. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano II, nº 1. Porto: Janeiro de 1962, p. 9, colª 2; ALVIM, Luísa – A Senhora Rattazzi, *in* http://camilo20.wordpress.com/2011/09/30/a-senhora-rattazzi/ (2011/03/03; 4.30h); *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*. Tomo III. Lisboa: Abril de 1861, pp. 273 a 312.

como *um pobre idiota, à custa do qual o rapazio se divertia açulando-o com ruidosas montarias*[52]. Pouco se sabe dele, a não ser que era uma daquelas figuras típicas do Porto de antanho e que graças a um desafio, lançado entre dois autores e amigos, ficaria imortalizado, para sempre, pela pena literária de Eugénio de Montalegre e pelo pincel artístico de Sebastião Sanhudo. Esta personagem muito conhecida do Porto era destituída de bom raciocínio e tinha a candura típica desses seres. Era capaz, por dez réis, de deixar que lhe puxassem as orelhas (sem no entanto o ferirem), ou por um cálice de genebra ou meio café, que lhe oferecessem, apresentar-se no *trajo de Adão, antes do peccado original* em qualquer lugar, ou ainda, como se não bastasse, pela oferta de um cigarro postar-se de joelhos e braços abertos em cima de uma mesa de café durante um par de horas. O seu poiso foi, durante algum tempo, o Café da Graça. Certo dia em que Eugénio de Montalegre andava na rua dá de caras com Sebastião Sanhudo que, ao vê-lo, lhe arremete com uma das suas caricaturas e lhe pergunta: – *Conhece-o?*. Montalegre, que vinha justamente ensimesmado a pensar na ingenuidade e bonomia do Macrão, que há pouco havia encontrado e com quem tinha trocado algumas palavras, e claro dando-lhe uma espórtula de um vintém, coisa que muito havia alegrado o pobre coitado, redarguiu que vinha justamente com essa alma no pensamento e relatou o encontro. Sanhudo aproveita o ensejo e lança-lhe de imediato o repto, dizendo: *Nesse caso, intimo-o a que escreva duas linhas em honra do Macrão… Vamos tornal-o conhecido, a este pobre diabo, que se perde, obscuro, no seio das multidões, sendo, como é, o primeiro homem do nosso país*. Montalegre indaga porque Sanhudo o apoda do primeiro homem, e Sanhudo explica que no seu entender o Macrão *é o primeiro imbecil virtuoso que tenho encontrado n'esta epocha de depravação, em que, por via de regra, todos os imbecis são traficantes*. Montalegre, acolhendo a incitação, assevera que colaborará para o fazer *conhecer aos leitores do seu Almanach* […] *como o prototypo da imbecilidade… virtuosa*. E desta forma, *sui generis*, passou para a intemporalidade uma figura anódina, mas que espelha uma lição de moral[53]. Como vimos anteriormente, quando referimos a figura do Desgraça, o Macron aparece igualmente no quadro de António José da Costa com o título *Outros Tempos*.

---

[52] PIMENTEL, Alberto – *Fitas de Animatógrapho.* Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1909, p. 190.

[53] SANHUDO, Sebastião – *Almanach de caricaturas Pae Paulino, Porto, 1º ano, 1878*. Porto: Typ. Occidental. Edição: Livraria Civilização. Litografia Portugueza a Vapor de Mendonça & Sanhudo, 1877, pp. 31-32.

TERTÚLIAS OITOCENTISTAS DO PORTO[1]

Rui Manuel da Costa Fiadeiro Duarte (de Cifantes e Leão)[2]

Os botequins/cafés

O século XIX viu dilatar-se na quantidade e na sua importância, a todos os níveis, um estabelecimento comercial que podemos considerar como uma verdadeira instituição social, política e económica: o Café (ou Botequim, como era designado primevamente)[3]. Foi-o não somente no plano nacional, como, identicamente, no plano internacional. Vamo-nos ater ao que ao Porto concerne, não deixando, porém, de enunciar que o que referirmos em relação a esta cidade podemos, sem dificuldade, encontrar replicado em qualquer outra, variação feita apenas nas escalas das cidades e proporcionalmente no seu impacto nos aspetos expressos acima.

Quem, por esta época, queria colher informações de qualquer índole – mas da maior importância para a sociedade, a política ou os negócios – dirigia-se à Praça Nova, fulcro central e placa giratória dos eixos de grande relevância viária, centro por excelência da localização da maior parte do comércio e dos negócios e local de residência dos mais influentes agentes da cidade. E até ao aparecimento do periódico *Diário da Tarde* (1871-74), de Urbano Loureiro, Borges de Avelar e Agostinho Albano, as notícias eram publicadas de manhã, o que fazia com que o locutório preferencial[4], para colher informações, fosse esta área central do burgo. Aqui chegavam, além

---

[1] A alocução proferida no II Congresso O Porto Romântico e este artigo foram extraídos dum mais vasto estudo que deu origem ao terceiro capítulo da nossa Dissertação de doutoramento com o título *O Porto da segunda metade do século XIX*. No que à alocução e artigo concerne, a matéria foi extraída, sobretudo, dum subcapítulo inserto nesse capítulo e com a titulatura: *Os cafés, as farmácias, os restaurantes, as agremiações sociais, desportivas e comerciais*.

[2] Aluno de doutoramento em Estudos do Património da Universidade Católica do Porto.

[3] Recordemo-nos da imprecação do poeta e Abade de Jazente (Paulino António Cabral de Vasconcelos – Amarante, Lomba, Casa do Reguengo, 6/5/1720 – Amarante, São Gonçalo, 20/11/1789) que já pelos idos de 1786 invocava: *Ide, Damas do Pôrto, ide ao paffeio,// ao Theátro, ao Café, ao Jôgo, á Dança...* – cf. CUNHA, Rui – Porto, de Agostinho Rebelo da Costa aos nossos dias: Divertimentos dos portuenses – XXII, *in http://portoarc.blogspot.pt/search/label/Caf%C3%A9%20Brasil* (2014/02/24; 23.52h). O que faz crer que já pelos finais do Setecentos existiriam aqui botequins e se tinha instalado o costume de degustar essa bebida. Não custa a acreditar, pois os mais antigos botequins na cidade datam – como veremos – das primeiras décadas do Oitocentos, se bem que, e não é despiciendo dizê-lo, não eram, de todo, recomendáveis à frequência de *damas*. Estamos certos que se aí houve alguém do sexo feminino, seria tudo menos aquilo que se pode convencionar, *strictu senso*, de dama ou senhora. Os primeiros botequins, e durante algum tempo, como documentaremos, até para os homens constituíam um desafio de vontade. Podemos talvez ver, isso sim, nestas palavras do abade, uma sátira aos costumes, desde sempre considerados mais ousados e de vanguarda nas cidades do que no interior.

[4] Pela década de 40 do século XIX, eram os seguintes os considerados *pasmatórios* no burgo portuense e suas localizações: Calçada dos Clérigos; nos Loios; na Praça; nas Hortas; junto à Casa Pia; na Batalha; em S. Domingos; ou na Rua Nova

disso, as notícias que por vapor, ou navio, eram oriundas de outros locais do país, ou mesmo do estrangeiro.

Nesta centralidade da Praça Nova e suas imediações, próximas ou relativamente chegadas, se concitava um número significativo de agremiações de todo o tipo, entre elas os restaurantes e, sobretudo, cafés.

Ora foram os Cafés que durante todo o século XIX (pelo menos) agregaram, mais do que a qualidade de casa comercial de venda do produto, *per si*, a particularidade de se transformarem, paulatinamente, no maior centro de convívio social, interclassista e intergeracional, onde se engendraram trocas de informação social, política, cultural, religiosa e económica.

É por tudo isto irrefragável que dediquemos uma especial e alargada atenção a este tipo de estabelecimento, que, ademais, aporta consigo novidades muito particulares no plano da revolução social[5].

Fazemo-lo porque encontrámos uma grande carência de informação sobre eles. Quando esta existe está fragmentada, dispersa, sem sistematização, por vezes sem cronologia apontada, quase sempre sem grande informação descritiva, dos seus mais variados aspetos, ou bio-bibliográfica. Assim, pretendemos oferecer um subsídio em que se possa compaginar toda esta informação. Acrescentamos, ainda, alguma informação adicional, relacionando estes, casuisticamente, com outras instituições.

Lembremo-nos que, na rua, as classes e gerações sempre se miscigenaram. É certo que nos espaços comuns de algumas casas de espetáculos cénicos ou de entretenimento isso irmãmente parecia acontecer; porém, cada qual era direcionado, subsequentemente, para um lugar específico e a triagem era feita pela capacidade financeira de cada um.

---

dos Ingleses. O mais afamado era o que ficava em frente ao Palácio das Cardosas (hoje Hotel Intercontinental do Porto), onde não raramente se podiam ver dezenas de *pipis*, com seu coco ou cartola, arrimados à bengala, à espera de verem passar as suas prediletas no “real club dos encostados”, “pasmatório dos Loios” ou “aquário dos imbecis”, como era designado, pelos portuenses, tal era conhecido o lugar e a tipologia dos circunstantes; e *usufruía do privilegio das novidades, em tal e tanta maneira que até o noticiário do ‘Braz Tisana’ se intitulava, caracteristicamente, «Boletim do pasmatório dos Loyos»* – cf. BRUNO, Sampaio – *O Porto culto*. Porto: Magalhães & Moniz, L.da – Editores, 1912, Tomo I, p. 5 e PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, pp. 172-173.

[5] Tão importantes foram estes estabelecimentos na história dos povos, que lembramos que sobre eles afirmava Garrett: “*O café é uma das feições mais características de uma terra. O viajante experimentado e fino chega a qualquer parte, entra no café, observa-o, examina-o, estuda-o e tem conhecido o país em que está, o seu governo, as suas leis, os seus costumes, a sua religião. // Levem-me de olhos tapados onde quiserem, não me desvendem senão no café; e protesto-lhes que em menos de dez minutos, lhes digo a terra em que estou se for país sublunar* – cf. GARRETT, Almeida – *Viagens na minha terra*. 2ª ed. Porto: Porto Editora, [s. d.] [1977], pp. 48-49. Mas podemos avocar outros autores de nomeada: Goethe escreveu que neste tipo de estabelecimento *se pode ficar sentado durante horas, a discutir, escrever, jogar às cartas, receber correio e, sobretudo, folhear um número ilimitado de jornais e de revistas*; já Balzac chamava aos cafés *o parlamento do povo* – cf. DIAS, Marina Tavares – *Os Cafés de Lisboa*. Lisboa: Quimera Editores, D.L. 1999, p. 8.

Recordemo-nos que, até ao seu aparecimento, o convívio era feito em agremiações[6] de caráter privado[7], como sejam os casos da Assembleia Portuense[8], depois Club Portuense[9]; da Terpsícore[10]

---

[6] Para além das de caráter desportivo, que reuniam, obrigatoriamente, apenas pessoas com gostos afins, a exemplo: o Real Clube Fluvial Portuense (4/11/1876; MARÇAL, Horácio – Botequins do Porto. *O Tripeiro*. Série Nova, vol. VI, Ano VI, nº 5-6. Porto: Maio-junho de 1987, p. 150); o Oporto Cricket & Lawn Tennis Club (1893; PONTE, Luís Nunes da – *Recordando o velho Porto.* Arcozelo: Enepê, 2002, vol. 1, pp. 205-216); o Clube Ginástico de Mafamude (Clube Recreativo de Mafamude, depois conhecido por Clube da Rasa, dos Cunhas da Rasa – Alfredo, António e Eduardo da Silva Cunha, chamados Cunha da Rasa; pertenceu também a este clube Ilídio de Faria Guimarães) ou o Clube Velocipedista Portuense (9/3/1880-1883; com sede na Rotunda da Boavista. Deveu-se aos esforços de Alberto d'Andrade; Aurélio Vieira; Carlos Soares; John Minchin Júnior e Guilherme Minchin. Acabou ao fim de 3 anos. Foi refundado com o nome de Club Velocipedista do Porto mas desaparecia, de novo, em poucos anos. Foi reorganizado a 1/10/1892, pelos incessantes esforços de Frederico Braga). Sobre o Club Velocipedista ver: DELGADO, António Martins – *A velocipedia: hygiene e therapeutica*. Porto: Typographia Gandra, 1893, pp. 64-65; *O Sorvete*. Nº 130, 3º Ano. Porto: 14 de Novembro de 1880, (pp. 559-560) (corridas na Boavista); *O Sorvete*. Nº 292, 6º Ano. Porto: 16 de dezembro de 1883, (capa) (corridas no Palácio); *O Sorvete*. Nº 170, 15º Ano. Porto: 6 de Agosto 1893, (centrais) (a velocipedemania...); *O Sorvete*. Nº 175, 15º Ano. Porto: 10 de Setembro de 1893, (capa) (polémica com o jornal Velocipedista).

[7] Caso, igualmente, da Associação Comercial do Porto (1834), grande centro de decisões e de poder institucional e de negócios; da Associação Industrial Portuense (3/5/1849); das associações mutualistas; das instituições de providência; da Misericórdia; das instituições bancárias... Centros decisores sociopolíticos, mas de acesso restrito.

[8] (31/5/1834 - c. 1905) Na Praça do Laranjal (antigo Terreiro ou Praça da Erva), em casa de António Bernardo Ferreira, marido de D. Antónia Adelaide Ferreira (a Ferreirinha). "O palheiro", assim lhe chamava Camilo: *Ora o «Palheiro» era na Assembleia Portuense uma sala* [Sala de Companhia] *em que se reuniam por costume sujeitos vesados a falar das vidas alheias, a descobrir ou inventar escandalos*, nela predominavam *o elemento brasileiro de torna-viagem* e ganhou o nome de *Palheiro*, segundo o sarcasta Camilo, pois que palha era o alimento natural dos seus frequentadores. Claro que a origem do nome advinha, segundo relatos coevos, do facto de a sala ter no chão uma esteira a cobrir o soalho. PIMENTEL, Alberto – *O Torturado de Seide*. Lisboa: Livraria de Manoel dos Santos, 1922, p. 92; PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: Universidade Católica Editora, 2011, pp. 162-163 e PONTE, Luís Nunes da – *Recordando o velho Porto.* Arcozelo: Enepê, 2002, vol. 1, pp. 9-16 (F).

[9] Fundado a 24/5/1857. A dissensão com a Assembleia Portuense deu-se por motivos financeiros que levaram, esta agremiação, a suspender uma das tradições desta casa, que era a oferta diária (variando o horário consoante as estações) de chá e bolos. Os sócios mais antigos (designados *chásistas*) protestaram e acabaram por sair e fundar outra Assembleia (do lado de lá da Praça do Laranjal, num edifício que em parte é onde, hoje, está o Clube Fenianos). Com o Clube Portuense se fundiu, em 8/8/1880, a Sociedade Filarmónica Portuense [foi fundada em 13/3/1840 por Francisco Eduardo da Costa (Lamego, 15/3/1818-Porto, 27/8/1855, morreu tuberculoso, Prado do Repouso). Pianista, nomeado organista da Sé do Porto pelo bispo D. Jerónimo Rebelo. Fundador da Sociedade Filarmónica Portuense, 13/3/1840. Sociedade dos Quartetos Clássicos do Porto] e tinha a sua sede por cima do Botequim das Hortas, na Rua das Hortas – atual Rua do Almada – onde, hoje, se encontra o Hotel Intercontinental. Com a fusão destas duas associações surgiu o Grémio Portuense. Tem a sua sede, desde 1924, na Rua Cândido dos Reis. – cf. *O Tripeiro.* vol. III, 1ª Série, 3º Ano, nº 73. Porto: 1 de Julho de 1910, (p. 5); PEREZ, Gustavo D'Ávila – *O Tripeiro* Camiliano. *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano II, nº 8. Porto: Agosto 1962, pp. 248-249; *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano VI, nº 3. Porto: Março 1966, (p. 82 planta); MARÇAL, Horácio – O antigo sítio do Laranjal. *O Tripeiro.* 6ª Série, Ano VI, nº 4. Porto: Abril 1966, (p. 107 F., Assembleia Portuense) pp. 109-110. *O Sorvete*. Nº 2, 12º Ano. Porto: 26 de Janeiro de 1890, (centrais) (posição algo inglesada dos membros do Club Portuense). PIMENTEL, Alberto – *O Porto por fóra e por dentro*. Porto – Braga: Livraria Internacional de Ernesto e Eugenio Chardron, 1878, p. 171; PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: Universidade Católica Editora, 2011, pp. 102, 162, 188-189. Vd., para a história do Club Portuense, PONTE, Luís Nunes da – *Recordando o velho Porto.* Arcozelo: Enepê, 2002, vol. 1, pp. 9-27 (F), 38-44, 58-70 e vol. 2, pp. 83-96; BASTO, Artur de Magalhães – *O Club Portuense: breve monografia histórica*. Porto: Club Portuense, 2004; FERREIRA, Damião Veloso – *Os 140 anos do Club Portuense, 1857-1997*. Porto: Club Portuense, 1998; TORRES, Manuel Augusto Pereira e Cunha Pinheiro – *O sesquicentenário do Club Portuense, 1857-2007*. [S. l.] [Porto]: Club Portuense, 2008 e SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *História do Club Portuense (1857-2007)*. Porto: Club Portuense, 2008.

[10] Sociedade Terpsícore, com sede no Largo do Corpo da Guarda (antes chamado Largo da Relação ou Largo da Chancelaria). Serviu de cenário a um sarcástico trecho da obra de Camilo, *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, publicado em

e da Nova Euterpe[11], que deram origem ao Ateneu Comercial do Porto[12]; e dos Fenianos[13]. Nestas associações[14] a entrada não era, e não o é ainda hoje, livre, implicava que se fosse sócio, ou convidado por um sócio, para se ter acesso às suas instalações[15].

1863. Vd. PEREIRA, Gaspar Martins (coord.) – Álbum de memórias do Ateneu Comercial do Porto: 1869-1994. Porto: Ateneu Comercial do Porto, 1995.

[11] Sociedade Nova Euterpe ou Sociedade Comercial Nova Euterpe (29/8/1869), com sede na Rua da Porta do Sol, fundiu em si diversos clubes recreativos anteriores. *O Sorvete*. Nº 101, 3º Ano. Porto: 2 de Maio de 1880, (pp. 323, 324, – sessão solene na Nova Euterpe em honra de Brito Capelo e de Roberto Ivens, com a presença de Joaquim de Vasconcelos, 325); *O Sorvete*. Nº 248, 6º Ano. Porto: 11 de Fevereiro de 1883, (p. 471); *O Sorvete*. Nº 299, 7ºAnno, Porto 3 de Fevereiro de 1884 (p. 35) (baile, e uma história de saias...); *O Sorvete*. Nº 300, 7º Ano. Porto: 10 de Fevereiro de 1884, (p. 47) (sarau ginástico na Euterpe) e *O Sorvete*. Nº 312, 7º Ano. Porto: 4 de Maio de 1884, (p. 143) (sarau ginástico na Euterpe); *O Sorvete*. Nº 214, 16º Ano. Porto: 10 de Junho de 1894, (capa, p. 2, centrais) (sobre a presença no Porto de Luciano de Castro, para uma *soirée* progressista na Euterpe, com a presença do Dr. Costa e Almeida, António Cândido, Alves Matheus, o jornalista José d'Alpoim, e Pinheiro de Mello, da ex-associação dos lojistas de Lisboa. Doutrinas políticas – enquanto estão no poder exercem pressão sobre o povo, quando na oposição gritam constantemente contra o governo, e pedem o bota abaixo). Vd. PEREIRA, Gaspar Martins (coord.) – Álbum de memórias do Ateneu Comercial do Porto: 1869-1994. Porto: Ateneu Comercial do Porto, 1995.

[12] Fundado a 29 de Agosto de 1869 (reunindo outras associações anteriores, caso da Terpsícore e da Nova Euterpe), com sede própria na Rua de Passos Manuel (desde Maio de 1885). Tem um riquíssimo espólio artístico com representação dos mais consagrados nomes da arte portuguesa (em núcleos de pintura, escultura, faiança e porcelana, numismática e medalhística...) e, sobretudo, possui uma das melhores bibliotecas de fundo de livro antigo privadas da Península Ibérica (destacamos a primeira edição dos Lusíadas – a camoniana é das melhores do país; a camiliana, garrettiana...), uma bíblia de 1500, escritos de Fernão Lopes, *Nobiliário do Conde D. Pedro* 1527...). Vd., para a história do Club, BASTO, Artur de Magalhães – *Os setenta e cinco anos do Ateneu*. Porto: Ateneu Comercial do Porto, 1945. (Conferência pronunciada pelo autor em a noite de 11 de dezembro de 1944, no salão nobre do Ateneu Comercial do Porto) e PEREIRA, Gaspar Martins (coord.) – Álbum de memórias do Ateneu Comercial do Porto: 1869-1994. Porto: Ateneu Comercial do Porto, 1995. *O Sorvete*. Nº 369, 8º Ano. Porto: 31 de Maio de 1885, (p. 171, centrais) (sobre a inauguração da nova sede em Passos Manuel); *O Sorvete*. Nº 390, 8º Ano. Porto: 25 de Outubro de 1885, (p. 347) (pagou as contas do Hotel do Porto e da Companhia Viação, relativas à presença dos exploradores africanos no Porto); *O Sorvete*. Nº 4, 11º Ano, 2ª Série. Porto: 22 de Janeiro de 1888, (capa) (Bordalo Pinheiro expõe as suas louças das Caldas no Salão do Ateneu); *O Sorvete*. Nº 5, 11º Ano, 2ª Série. Porto: 29 de Janeiro de 1888, (capa) (a abertura da Exposição de Faianças das Caldas no Ateneu), (fim) (agradece a Bordalo o convite para a exposição); *O Sorvete*. Nº 211, 16º Ano. Porto: 20 de Maio de 1894, (centrais) (uma exposição de flores); *O Sorvete*. Nº 82, 22º Ano, 2ª Série. Porto: 8 de Janeiro de 1899, (p. 2) (sobre a iniciativa do Ateneu para as comemorações do centenário de Almeida Garrett); *O Sorvete*. Nº 85, 22º Ano, 2ª Série. Porto: 22 de Janeiro de 1899, (fim) (sobre centenário de Garrett); *O Sorvete*. Nº 87, 22º Ano, 2ª Série. Porto: 5 de Fevereiro de 1899, (capa, p. 2) (a única iniciativa de monta no Centenário de Garrett foi promovida por esta instituição [Ateneu], tudo o mais foi meramente oprobizante à memória de tão grande vulto) e *O Sorvete*. Nº 142, 23º Ano, 2ª Série. Porto: 6 de Maio de 1900, (capa, p. 2, centrais) (a imagem de Pedro Alvares Cabral, o descobridor do Brasil, refere ainda que o ator Álvaro Cabral é o mais chegado descendente deste navegador [chau, olha a lorota]; as parcas comemorações pela passagem do 4º centenário do "descobrimento" do Brasil limitaram-se à iluminação do edifício dos Paços do Concelho, uma sessão solene no Ateneu Comercial do Porto, uma irrisória iluminação das ruas de Sá da Bandeira, Passos Manuel e Santa Catarina, e uma agendada sessão solene na Associação Comercial, ainda sem data certa de realização). BRUNO, [José Pereira de Sampaio] – *Portuenses illustres*. Porto: Magalhães & Moniz, 1908, tomo III, pp. 66-77 (sobre a biblioteca da instituição).

[13] Clube Carnavalesco Fenianos Portuenses (o seu primeiro nome), fundado na Praça da Batalha em 1904 e depois em 1935 na sua sede atual à Rua dos Fenianos, nº 29 (topo da Avenida dos Aliados). Vd., sobre esta instituição, BRITO, Sandra Cristina Pereira de – *Clube Fenianos Portuenses: um projeto de civilização, uma busca de projeção*. Porto: [s. n.], 2003. Dissertação de mestrado em História Contemporânea apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[14] Como também no Círculo Católico de Operários do Porto (fundado em 9/6/1898) (Rua Duque de Loulé) ou na Associação Católica do Porto (aprovada pelo Governo Civil em 20/1/1872 e pelo Cardeal D. Américo a 9/2/1872) (depois de ter sede nas ruas do Almada, da Fábrica e Cimo de Vila, inaugurou em 22 de junho de 1884 a atual, na Rua de Passos Manuel).

Com entrada franca e sem pré-requisitos, o democrático café transformar-se-á gradativamente em grande areópago social, onde as classes sociais se miscigenam e convivem sem qualquer outra exigência que não seja a da pura vontade de o fazer. E veremos, pela clientela apontada para cada estabelecimento, que, ao longo da sua evolução no tempo, as barreiras sociais caíram e aí conviviam, pela primeira vez, lado a lado, os banqueiros com os estudantes, as coristas e atrizes com os industriais, os comerciantes com os prelados, os professores e cientistas com os desportistas, os jornalistas com os farmacêuticos, os poetas e escritores com os diplomatas..., num interclassismo que fez vibrar, de troca de experiências e de ideologia, em fraterno convívio, o Porto de Oitocentos.

Por todas as razões elencadas o café teve, por estes idos de Oitocentos, uma vertente muito importante e até revolucionária, em termos societários e de hábitos e costumes de diferenciada ordem[16].

E esta cidade liberal e progressista teve inúmeros cafés; alguns muito conceituados e outros que começaram a juntar-lhe a qualidade de restaurante[17]. Neles se entregavam os jovens e menos jovens, da altura, a alegres convívios e tertúlias animadas pela constante conversa e boa amizade. Os mais jovens, *centenas de rapazes*, rendiam-se a *ceias altas horas da madrugada, guitarras*[18] [...], *tipoias guiadas por batedores, como o Mil-homens* [Arnaldo Barreiros Mendes], *o Nogueira, o Dominó – respeitadores dos 'patrões', e tratando as 'mariposas' que os acompanhavam, com toda a delicadeza, ajudando-as a descer dos carros como se fossem senhoras da primeira sociedade*. Muitos destes restaurantes e cafés

---

[15] Vd., sobre sociabilidade em agremiações coletivas ou em casas particulares, o estudo CASCÃO, Rui – Vida quotidiana e sociabilidade. *In* MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, 5º vol., p. 528.

[16] Os únicos, e insuspeitos, fóruns de tertúlia e convívio relativamente francos de que nos recordamos (que, ademais, ainda hoje, de alguma maneira, se conservam assim), eram algumas das boticas ou farmácias, onde se reuniam pelo fim da tarde muitas e diferenciadas personalidades em amena conversação e troca de ideias. Enunciaremos três casos emblemáticos mais adiante.

[17] Para lista de cafés, restaurantes e hotéis, na segunda metade do século XIX: *Almanak do Porto e seu districto para 1884*. Porto: Livraria Archivo Juridico de A. G. Vieira Paiva – Editor, 1883, pp. 385-387; *Almanak do Porto e seu districto para 1892*. Porto: Livraria Archivo Juridico de A. G. Vieira Paiva – Editor, 1891, pp. 193, 303-304, adenda; *Almanak do Porto e seu districto para 1896*. Porto: Livraria Archivo Juridico de J. J. Vieira da Silva – Editor, 1895, pp. 395-396; *Almanak do Porto e seu districto para 1899*. Porto: Livraria e Typographia Archivo Juridico de J. J. Vieira da Silva – Editor, 1898, pp. 296-298, 349-350; *Almanak do Porto e seu districto para 1900*. Porto: Livraria e Typographia Arquivo Jurídico, de J. J. Vieira da Silva - Editor, 1899, pp. 14, 210, 233-234, 251-252; *Almanak do Porto e seu districto para 1901*. Porto: Livraria e Typographia Arquivo Jurídico, de J. J. Vieira da Silva – Editor, 1900, pp. 229-230, 254-255, 275 e *O Tripeiro*. vol. I, 1ª Série, Ano I, nº 1. Porto: 1 de Julho de 1908, p. 11, col.as 1 e 2 (Hotéis em 1865, 1908); *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano VI, nº 10. Porto: Fevereiro 1951, p. 235, colª 2 (Hotéis em 1879). "*Os hotéis eram* [c. de 1863], *já o disse, detestáveis, faltos de comodidades e confortos. O do Louvre, organizado à moderna, foi o único que o cônsul do Brasil no Porto achou digno de hospedar o Sr. D. Pedro II.* [e sua mulher D. Teresa Cristina Maria, entre 1 a 9 de Março de 1872] [p. 80] [...] *Afinal o 'Hotel do Louvre' acabou, talvez à falta de imperadores, que pudessem sustentar-lhe o esplendor, pois que nessa época apenas o senhor D. Pedro II parecia ter gosto em via à Europa visitar o Porto. // Só decorridos anos, graças à ação evolutiva do progresso, é que se fundaram os amplos 'hotéis' de Entre-Paredes e o 'Grande Hotel do Porto'* [a 27/3/1880]. [p. 81] [...] *Antes de se fundar o 'Hotel do Louvre', não havia um que fosse bom, que tivesse as comodidades indispensáveis aos hóspedes menos exigentes. Mas manda a verdade dizer que, naquele tempo, quem chegava a um 'hotel', não pensava senão em tratar de seus negócios, e safar-se. Não se viajava por gosto. E se os hotéis eram maus, poucas pessoas tinham melhor em sua casa* [p. 154]" – cf. PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: Universidade Católica Editora, 2011, pp. 80, 81, 154.

[18] Sobre música nos cafés (e alguns deles tinham orquestra), ver: *O Sorvete*. Nº 13, 1º Ano, 2ª Série. Porto: 1 de Setembro de 1878 (p. 104) (a propósito da música no café e a fuga das assistências quando o artista vai solicitar uma recompensa monetária pela sua, até aí muito cativante, atuação).

contavam com clientela certa que se deslocava da periferia para vir ao Porto às compras, em especial *nos dias de feira: terças e sábados. Os outros, a maior parte, viviam da clientela da noite*[19].

Escolhemos, pela escassez de espaço, alguns dos mais históricos ou emblemáticos, pois são suficientemente ilustrativos sobre os demais, e apontaremos algumas das suas singularidades[20]:

Quadro I

Botequins/cafés do Porto do século XIX	
Nome do botequim/café	Datas e lugares onde se situou
Café Guichard	(c. 1833-5/2/1857) (ficava nos baixos do Convento dos Congregados de S. Filipe Néri, à Praça Nova)[21]
Café Águia d'Ouro (e Restaurante)	(27/1/1839 - seg. met. do séc. XX) (Largo de Santo Ildefonso, atual Praça da Batalha) [22]
Café Camanho (e Restaurante)	(1870-1946) (Praça D. Pedro, do lado da Igreja dos Congregados) [23]
Café Lisbonense	(3º quartel XIX - c. 1920) (Rua do Bonjardim (onde esteve o Banco Borges & Irmão) com as traseiras para a Rua de Santo António) [24]
Grande Café Suisso (e Restaurante)	(remodelado em 1896) (fecha c. 1958) (esquina da antiga Rua de Sá da Bandeira, depois dos arranjos urbanísticos a Rua Sampaio Bruno, e na Praça de D. Pedro [25]) [26]

As boticas/farmácias

Além dos botequins, os outros fóruns de tertúlia e convívio, relativamente francos (que ademais ainda hoje, de alguma maneira, se conservam assim), eram algumas das boticas, ou farmácias, onde se reuniam, pelo fim da tarde, muitas e diferenciadas personalidades em amena conversação, jogatina diletante e troca de ideias. Damos, no quadro seguinte, nota de três dos mais notórios e célebres casos no Porto oitocentista:

Quadro II

Boticas/farmácias do Porto nos finais do séc. XIX e início do séc. XX	
Nome da botica/farmácia	Datas e sua localização
Farmácia Lemos	(1875-), Praça de Carlos Alberto[27]
Farmácia Amorim / Clube Rigollot	(finais do século XIX - séc. XX). Esplanada do Castelo, Foz do Douro, n.os 34-35[28]
Farmácia do Padrão	(Finais do séc. XIX-). Largo do Padrão[29]

E pelos idos de Oitocento s estes foram alguns dos parlatórios preferenciais, escolhidos pelas gentes do Porto, e não só, para desfastio de algumas horas de ócio; para se deleitarem a acompanhar algumas evoluções técnicas que iam surgindo (como o foi o caso das imagens em movimento/cinema), ou para troca de algumas ideias, com importância, nas mais vastas áreas do pensamento. Nalguns casos, igualmente, para congeminar algumas ações de reação e revolução contra um *status quo* que não era de feição com os novos movimentos literários, ideológicos e políticos que se iam gerando, por esses tempos, quer internamente quer por força dos novos ideários que sopravam vindos de outras partes do mundo.

---

[19] LEITE, Arnaldo – *O "Porto 1900": crónicas*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1952, pp. 17-21.

[20] Seguimos a apresentação não por nomenclatura alfabética, mas por ordem cronológica de existência.

[21] Era mais que um café, era uma instituição de utilidade pública (assim o designa Rio Fernandes – cf. FERNANDES, José Alberto Rio – O comércio retalhista na cidade do Porto de finais do século XIX. *O Tripeiro*. 7ª Série, (Série Nova), vol. X, Ano X, nº 10. Porto: Outubro de 1991, p. 307). De Hector Guichard (francês), que tinha também um cabeleireiro e uma casa de modas na Rua D. Pedro e que foi arrendatário com o 1º conde de Burnay do Palácio de Cristal. Cavaleiro Ordem Militar de Cristo – *Almanak do Porto e seu districto para 1884*. Porto: Livraria Archivo Juridico de A. G. Vieira Paiva – Editor, 1883, p. 378); *O Tripeiro*. vol. VI, 3ª Série, Ano II, nº 46 (166). Porto: 15 de Novembro de 1927, p. 351; DIAS, Manuel – Café Guichard. *O Tripeiro*. vol. VI, 3ª Série, Ano II, nº 46 (166). Porto: 15 de Novembro de 1927, p. 352, colª 2 (com lista de frequentadores) e PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: Universidade Católica Editora, 2011, pp. 62-65. Tinha um empregado italiano de nome Trucco, que foi o introdutor do sorvete. Era o centro dos literatos, dos elegantes e da juventude boémia do Porto. Camilo dizia que no 4º andar se jogava monte, *no 3º vo*ltarete, no segundo quino, no primeiro o dominó – cf. PEREIRA, Gaspar Mar*tins – No Porto romântico, com Camilo: (e itinerário camiliano na Foz do Douro de hoje*). Porto: Casa Comum/O Progresso da Foz, 1997, p. 59. Teve como clientes: Camilo Castelo Branco; Evaristo Basto; António Girão; Arnaldo Gama; Coelho Lousada; Amorim Viana; Delfim Maia; Augusto Soromenho; Ricardo Guimarães; Faustino Xavier de Novais; D. António Aires de Gouveia; Camilo Aureliano da Silva e Sousa; Ramalho Ortigão; José da Silva Passos; Alexandre Braga*; Soares de Passos*; João de Lemos*, António Alves Martins (futuro bispo de Viseu) *, Manuel e Ricardo de Clamouse Browne *. Friedelain, o exótico cônsul alemão, aparecia lá às tardes – Cf. PEREIRA, Firmino – *O Porto d'outros tempos: notas historicas, memorias, recordações*. Porto: Livraria Chardron, 1914, p. 22. Júlio Diniz; Custódio José Vieira; Marcelino de Matos e Sousa Viterbo – cf. BASTO, Artur de Magalhães – *Figuras literárias do Porto*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1947, p. 202. *Outros nomes esquecerão ainda, porque no Café Guichard' abancaram quase todos os homens de talento que constituiram a antiga geração romântica do Porto* (p. 175) – cf. PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, pp. 173-175 (lista dos frequentadores pp. 174-175). * COSTA, Maria Teresa Castro – Os cafés do Porto, in *http://www.apha.pt/boletim/boletim2/pdf/CafesDoPorto.pdf* pp. 3-4 (2013/02/08; 3.50h). * MENDES, Nuno Fernando Ferreira – *Cafés históricos do Porto: na demanda de um património ignoto*. Porto: [s. n.], 2012, p. 59. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Camilo e António Girão passavam aí a vida – cf. BASTO, Artur de Magalhães – *Figuras literárias do Porto*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1947, pp. 192-196, 202-203. MARÇAL, Horácio – Os antigos botequins do Porto. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano IV, nº 3. Porto: Março 1964, p. 69 (F) e MARÇAL, Horácio – Botequins do Porto. *O Tripeiro*. Série Nova, vol. VI, Ano VI, nº 5. Porto: Maio 1987, p. 151. *A sociedade mais confusa vai ao Guichard, - botequim celebre pelos romances, pelos folhetins, e que deve, creio eu, á literatura, a sua reputação, visto ser tão feio que não pode devel -a...aos freguezes!...* (Júlio Cesar Machado; *Scenas da minha terra* (p. 143). *"O 'Café Guichard' é o 'Marrare do Polimento' do Porto, com a simples diferença de não possuir essa profusão luxuosa de madeira envernizada, que immortalisou nas collunas de um jornal burlesco o 'Café Marrare'. O 'Guichard' é, como o Porto, inimigo das inovações; apesar de ser situado no ponto mais central e mais concorrido da cidade, conserva exteriormente as aparências tradicionais do antigo 'botequim'. Meias portas pintadas de verde e envidraçadas do meio para cima, quasi sempre fechadas, estão muito longe do bom gosto que se nota em Lisboa neste género de estabelecimentos. Á primeira vista pareceu-me uma taberna inglesa; todavia, como me disseram que era ali o melhor café da cidade, entrei. O interior corresponde ao exterior; mau gosto em tudo; nas pinturas, nos moveis, nas luzes, e mesmo nas bebidas! Para ser o rival do 'Marrare', está pouco acima dos cafés mais vulgares de Lisboa. E assim mesmo, era exato o que me tinham afiançado; no Porto não há outro melhor; e é necessário confessar, que para o gosto especial dos habitantes, para os costumes e hábitos, e para as dificuldades com que tem de lutar ali todas as inovações, o 'Café Guichard' é superior a quanto se pode esperrar. // O 'Guichard' é o circulo aonde se reúnem as sumidades e politicas do Porto, assim como as de Lisboa se reuniam antigamente no 'Marrare'.* (Gomes d'Amorim; *Viagem ao Mi*nho (p. 144). *Se eu fôra politicão // D'estes que vão p'ra o 'Guichard' // Sem dôr o peito rasgar // Dar á Patria o coração* (Faustino Xavier de Novais; Poesias (p. 145). [...] *há de merecer (o café Guichard) uma menção honrosa na historia da litteratura portuense"* (Júlio Diniz; *Serões da província, Justiça de Sua Majestade* (p. 145). *O café 'Guichard', coio dos literatos e politicões de outro tempo, ficava na Praça de D. Pedro, no edifício dos Congregados* (p. 145) – cf. PIMENTEL, Alberto – *O Porto na berlinda: memori*as d'uma familia portuense. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1894, pp. 143-145. O ca*fé Guichard* [...] *era en*tão [meado*s do XIX] o foco de todas as intrigas elegantes e de toda a vida litteraria do Porto* [...] *e o paradeiro habitual dos janotas portuenses* – cf. PIMENTEL, Alberto – *O romance do romancista – Vida* de Camillo Castello Branco. Lisboa: Empresa Editora de F. Pastor, 1890, pp. 156-7 (IL). *Os escritores residentes em Lisboa, quando iam ao Porto, desfechavam adjetivos cruéis à modéstia franciscana do 'Guichard'. Julio César Machado chamou-lhe feio. Gomes de Amorim comparou-o a uma taberna inglesa* – cf. PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, p. 173. *O burguês fugia daquela gente e daquele café como o diabo foge da cruz. Com o seu fecho os seus frequentadores derivaram para a 'Águia d'Ouro', na Batalha...* – cf. PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: Universidade Católica Editora, 2011, p. 152.

Firmino Pereira narra-nos mais um dos episódios truculentos entre Ricardo Browne e Camilo, e diz que o cônsul alemão Friedelain impediu, certa tarde, que Ricardo Browne, *ardendo em cólera, chicoteasse Camilo que, para se defender, puxara duma navalha toledana, como numa rixa sórdida de magarefes ou almocreves* – cf. PEREIRA, *Firmino – O Porto d'outros tempos: notas historicas, memorias, recordações.* Porto: Livraria Chardron, 1914, p. 23. *Magalhães Basto afirma que Os botequins do Porto eram jaulas horrendíssimas onde viviam os mastins da difamação. Mas a maledicência do Guichard era a vingadora das vítimas do 'Palheiro' em particular e da botica em geral* – cf. MARÇAL, Horácio – Os antigos botequins do Porto. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano IV, nº 3. Porto: Março 1964, p. 70. E*ste café "serviu a Junta do Porto e bateu-se na Revolução da Maria da Fonte"* – cf. MENDES, Nuno Fernando Ferreira – *Cafés históricos do Porto: na demanda de um património ignoto.* Porto: [s. n.], 2012, p. 59. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[22] De Manuel António de Almeida (em 1884); João Batista de Carvalho e Martinho Nunes (em 1892); João Batista de Carvalho (1896); Luís Ferreira de Carvalho (1899 e ainda em 1901, foi-o até 1904, tendo-o depois trespassado aos seus dois empregados Alberto Joaquim e Manuel Ventura Vieira de Mesquita). Restaurante e hospedaria. Na hospedaria se reunia, com frequência, a mocidade estúrdia e folgaza, em jantares e ceias muito animados. Ocupava o café um espaçoso salão, com bilhares franceses. Foi um areópago de reunião de tudo quanto havia de mais importante na política, nas artes e nas letras de então. Os políticos sentavam-se à direita e os artistas e homens de letras do lado esquerdo do café. Teve como clientes: Delfim Maia; Camilo; António Luís Ferreira Girão (prof.); Faustino Xavier de Novais; Costa e Almeida; Arnaldo Gama; Amorim Viana; Molarinho (gravador); Marques Pinto; Miguel Ângelo Pereira; Ciríaco de Cardoso; Germano Vieira de Meireles (redator d'O *Primeiro de Janeiro*); Antero do Quental*; Navarro***; Teófilo Braga; Júlio Dantas; Oliveira Ramos; Sebastião de Carapaços; Júlio Diniz; Borges de Avelar; Sá Noronha; Gomes Cardim; Emílio Dantas; António Moutinho de Sousa; Guilherme Braga; Coelho Lousada; Júlio Soller; José de Sousa Bandeira; Gonçalves Basto; Pereira Pote; Manuel Vieira de Andrade; Urbano Loureiro. Narra, sobre a sua importância, Júlio Diniz que a *anciã das nossas casa de pasto, velha confidente de quase todos os segredos políticos, particulares e artísticos desta terra.* MARÇAL, Horácio – Ainda os antigos botequins do Porto. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano IV, nº 6. Porto: Junho 1964, p. 182 (F); MARÇAL, Horácio – Botequins do Porto. *O Tripeiro*. Série Nova, vol. VI, Ano VI, nº 6. Porto: Junho 1987, p. 183; *O Sorvete*. Nº 38, 20º Ano. Porto: 13 de Fevereir*o de* 1898 (Phonographo Lioret *exibe-se no salão do Café Águia Douro, o ultimo aperfeiçoamento do phonographo)* e DINIZ, Júlio – *Uma família inglesa: scenas da vida do Porto.* 3ª ed. Porto: Cruz Coutinho, 1875, pp. 20-21, 278. Uma águia coroava a tabuleta do estabelecimento, colocada sobre a fachada amarela da casa modesta. Ao nível da rua e frouxamente iluminado ficava o café, com o seu bilhar, a*tabafada quadra, em cujas paredes então ainda existiam...reproduções, em lona, dos combates que restabeleceram a independência da Grécia*. No andar superior encontrava-se a hospedaria. O Águia d'Ouro, depositário de conhaques, aguardentes e genebras, era o único que vendia o conhecidíssimo 'vinho velho seco', o qual era muito recomendado, dizia-se, pelas suas únicas qualidades, para doentes, convalescentes e anémicos. Neste café se reunia o Clube Patriota, que fomentou em 1868 o motim da Janeirinha, composto por Delfim Maia, Camilo, António Luís Ferreira Girão, Faustino Xavier de Novais, Costa e Almeida, Arnaldo Gama, Amorim Viana... Este movimento revolucionário deu origem ao Centro Eleitoral Portuense e ao seu respetivo órgão de imprensa, o periódico O Primeiro de Janeiro (que viu a "luz dos prelos" no dia 1/12/1868, mas que sucede a outro criado com o mesmo intuito no dia 1/6/1868 e que dava pelo contundente título de A *Revolta de Janeiro)*, de que Delfim Maia foi um dos fundadores. *Salas escuras, melancólicas, cheias de fumo e de spleen* [...] a*qui affluem os ultimos soldados da velha guarda litteraria, alguns jornalistas, muitos professores publicos, e os atores nacionaes e estrangeiros* – cf. PIMENTEL, Alberto – *Do portal á claraboia*. 2ª ed. Lisboa: Guimarães & Cª – Editores, 1913, pp. 16, * 31, 91; já referidos antes pel'*O Tripeiro. A 'Aguia de Ouro', é um botequim no estylo do nosso imortal café de 'Marcos Filippe' ao Pelourinho. O mesmo género de pintura, de architectura, e de serviço, - como todos os botequins do Porto aliás, a excetuarmos o de D. Pedro, que pecca apenas por ser de um exagerado estylo. É uma casa escura, antipática por fôra, feia por dentro, húmida, velha, embirrante (diz Júlio César Mach*ado nas Scenas da minha terra). Mais adiante inf*orma Pimentel que o botequim Aguia de Ouro remoçou com melhoramentos, que lhe deram mais ar e mais luz. Já nenhum parceiro do dominó morre lá de asphyxia, como d'antes bem podia ter acontecido.* – cf. PIMENTEL, Alberto – *O Porto na berlinda: memori*as d'uma familia portuense. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1894, p. 143 (Júlio César Machado; Scenas da minha terra). Era uma loja com pouca luz, com um bilhar ao fundo, separado por um corredor estreito. Como frequentadores, além dos antigos habitués do Guichard, tinha professores da Polité*cnica, "muitos do Liceu, músicos, atores, empregados públicos, jornalistas e jogadores"* – cf. PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: Universidade Católica Editora, 2011, p. 152, *** 153. [diz Pimentel] [...] *celebrada hospedaria da Aguia d'Ouro, matriarca das estalagens portuenses...* [...] [aconselha Camilo] *é uma espécie de hot*el garni. Dás 480 rs. E tens um bom quarto pª dormir, um alimento frugal, a mª salla pª tuas visitas, uma quinta para passear, e um profundo silencio em redor, e isto no 'centro da cidade'. [continua Pimentel] Qu*e inveja que faz esta hospedagem tão barata, tão higiénica*

e tranquila, um céu aberto na terra por 480 réis ou seja o cruzado novo, vulgarmente o 'pinto', desses bons tempos que não mais voltarão, ai de nós. PIMENTEL, Alberto – *O Torturado de Seide*. Lisboa: Livraria de Manoel dos Santos, 1922, pp. 176-178. *Muitos dos confrades* [da Sociedade Graciosa, da qual eram sócios: Pereira Pote; Manuel Vieira de Andrade; Urbano Loureiro, Marcolino (ator que por doença se retirou de Lisboa); Fernandes (do Correio). A condição para ser sócio era: ter graça] encontravam-*se logo de manhã na loja de fazendas, do Freitas & Azevedo, ao fundo dos Clérigos, mas de tarde eram certos na loja do Sanches [José Luís], oculista, da Rua de Santo António. Ao cair da noite, iam para a Águia d'Ouro*. – cf. PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: Universidade Católica Editora, 2011, pp. 81-84, 187. Firmino Pereira relata-*nos o seu ambiente: Por lá passou todo o portuense com um nome na politica, no jornalismo e na arte, e lá se agitaram, entre um calice de cognac e um roque de voltarete, as mais graves e complicadas questões que nesses tempos de acrisolado amor civico mais preocupavam a alma nacional. Era, realmente, pitoresco o aspeto desse velho botequim ha meio seculo pouco mais ou menos. Lá ao fundo, na sala de bilhares, emquanto o professor Girão jogava uma enremissada partida de voltarete com o Delfim Maia e o Costa e Almeida* [...], *o gravador Molarinho e o musico Miguel Angelo pegavam-se em irritantes discussões sobre arte, discutiam processos e escolas e terminavam habitualmente por se levantar, ardendo em cóleras felizmente passageiras. O Pereira Pote, gorducho e já com o olho cavo da genebra, insultava o Dalhunty, um alsaciano pachorrento, que na sua bonhomia de latagão, capaz de derrubar um boi com um murro, sorria serenamente ás facecias do pitoresco ourives lavrante… // A um lado, com o cognac á beira, Guilherme Braga escrevia versos. Bebendo incontaveis copos de agua, o Urbano Loureiro redigia artigos para o "Tam-tam". Pacatamente, sorvendo o seu café, o Borges d'Avelar, o Moutinho, o Gama, o Soler, falavam de teatro, de peças, com o Romão e o Marques Pinto. Encolhido na sua sobrecasaca sebenta, Amorim Viana, o Newton, como os rapazes lhe chamavam, beberricava copinhos de cana branca, em golos lentos. De quando em quando aparecia o Camilo, de casaco de alamares e chapéu alto de aba direita, abancando a uma mesa com o Arnaldo Gama, o Evaristo Basto e o Souza Bandeira, que mais uma vez contava episodios dos seus tempos de revolucionario, quando o governo do senhor D. Miguel o condenou a degredo para Pungo Andongo. O Sá Noronha jogava um pacato dominó com o Cardim. E, de longe a longe, via-se entrar, beber um apressado café e logo sumir-se como uma sombra, o elegíaco Gonçalves Basto, fundador do 'Nacional' e antigo redator da 'Coalisão'* – cf. PEREIRA, Firmino – *O Porto d'outros tempos: notas hist*oricas, memorias, recordações. Porto: Livraria Chardron, 1914, pp. 24-25. Este estabelecimento *teve um teatro e mais tarde, em 1908, um antepassado do cinema, o 'cronomegaphone', considerado 'o mais moderno aperfeiçoamento do cinematógrafo falante', não sendo cinema sonoro, já que este só apareceu 20 anos mais tarde. Ainda em Agosto de 1907, chegara a estrear o 'Cynematographo Edison' sendo o espetáculo dividido em três partes e visto com um só bilhete, os preços para a altura eram bastante económicos; cadeiras 100 réis e galerias a 50 réis Em 15 de Setembro de 1930 viria a inaugurar-se o cinema sonoro com o filme 'All That Jazz' com Al Joson. O Águia seria então uma das melhores salas de cinema do Porto. // Em 7 de fevereiro de 1931 foi reaberto após obras de remodelação, tendo ficado com uma nova fachada, a atual e sustentando no seu pórtico o símbolo do seu nome, uma Águia de Ouro. // Em 1989, já com o café fechado e a ausência dos espectadores às salas de cinema, o Águia viu-se forçado a encerrar as portas, tendo sido comprado pela empresa Solverde com o objetivo de abrir um Bingo, tal como aconteceu ao Olympia, na Rua Passos Manuel. Tendo sido reprovado tal projeto por parte da Câmara. O espaço ficou ao abandono e com o passar do tempo tornou-se uma ruína em elevado estado de degradação. Em Agosto de 2006 a Solverde põem o imóvel à venda por três milhões de euros. Dos tempos áureos da sétima arte resta apenas a fachada preservada. Vinte anos após o encerramento, o antigo cinema Águia D´Ouro reabriu novamente as portas à cidade, agora como hotel (*B&B). – cf. O Cinema Águia D'Ouro. (Cidade do Porto), i*n http://monumentosdesaparecidos.blogspot.pt/2010/01/o-cinema-aguia-douro-cidade-do-porto.html (2012/02/20; 20.28h).* Almanak do Porto e *seu districto para 1884.* Porto: Livraria Archivo Juridico de A. *G.* Vieira Paiva – Editor, 1883, p. 385; *Almanak do Porto e seu districto para 1892*. Porto: Livraria Archivo Juridico de A. *G.* Vieira Paiva – Editor, 1891, p. 303; *Almanak do Porto e seu districto para 1896*. Porto: Livraria Archivo Juridico de J. J. Vieira da Silva – Editor, 1895, p. 395; *Almanak do Porto e seu districto para 1899*. Porto: Livraria e Typographia Archivo Juridico de J. J. Vieira da Silva - Editor, 1898, p. 296 e Almanak do Porto e seu districto para 1901. Porto: Livraria e Typographia Arquivo Jurídico, de J. J. Vieira da Silva – Editor, 1900, p. 229. COSTA, Maria Teresa Castro – Os cafés do Porto, i*n http://www.apha.pt/boletim/boletim2/pdf/CafesDoPorto.pdf* p. 4 (2013/02/08; 3.50h) (chama erroneamente Car*apeço*s, a Sebastião de Carapaços). Neste café, um dia, Ca*milo, abancado a uma mesa, tranquilamente conversava. Ricardo Browne entrou e, sem mais avisos, despediu-lhe tão basto chuveiro de bengaladas e murros, a que este respondeu com afouteza* – cf. BASTO, Artur de Magalhães – Dona Maria Browne & Cª. *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano XIII, nº 5. Porto: Setembro de 1957, p. 132.

[23] De Manuel José Camanho (-1902), cidadão espanhol, antigo empregado da cervejaria de Frederico Clavel, da Rua do Bonjardim, e em Outubro de 1868 seu proprietário, pois o patrão vendeu-lho com todo o seu recheio por 1.088$000 réis. O Almanaque para 1884 refere um Café Alegria de S. Lázaro, com um proprietário de nome Manuel Camanho – cf. *Almanak do Porto e seu districto para 1884*. Porto: Livraria Archivo Juridico de A. G. Vieira Paiva – Editor, 1883, p. 385. Dois anos

após a compra da loja de bebidas de Clavel, Camanho transferiu o seu negócio para a Praça de D. Pedro e por volta de 1880 procede a obras de ampliação e melhoramento, dotando-a com um ar mais moderno e atraente, introduzindo-lhe uma secção de restaurante. A decoração do café constava duma enorme arcada, ao fundo do café, tendo em toda a volta as paredes cobertas de estantes, com prateleiras, onde se mostravam as garrafas, com rótulos policromáticos, que continham todo o tipo de bebidas estrangeiras. Possuía mesas retangulares com tampo de mármore. Foi dos mais afamados e frequentados cafés de meados do séc. XIX. Teve como clientes: Abílio Manuel Guerra Junqueiro (saía sempre do café às 11h com as badaladas do relógio); Alexandre Braga (filho) (poeta); Alfredo de Magalhães (redator jornalístico. Presidente da Câmara*); Anselmo Evaristo de Morais Sarmento (jornalista); António Augusto da Rocha Peixoto (cientista); António José da Costa Couto Sá de Albergaria; António Pereira Nobre; Basílio Teles (escritor); Eduardo Augusto de Vasconcelos de Artayett; Eduardo Coimbra (poeta); Eduardo de Sousa (médico); Hamilton d'Araújo (poeta); Heliodoro Salgado; Joaquim de Araújo (poeta); José Pereira de Sampaio (Bruno); Luiz Botelho (poeta; declamador); João Chagas (jornalista); João de Oliveira Ramos (Pai Ramos) (jornalista); João Saraiva (poeta; RIVOL); José Caldas; Raúl Brandão – os anteriores eram chamados os antigos e os seguintes os novos – Adriano Lencastre; Alberto Lencastre; António Pereira da Costa; Augusto Pereira da Costa; Bernardino Vareta (comerciante); Dr. Duarte Leite (professor, historiador, ministro, presidente do Conselho de Ministros, embaixador de Portugal no Brasil entre 1914 e 1931); Eduardo José Barreto (moagem); Emídio de Oliveira (poeta, jornalista); Henrique António Guedes de Oliveira (humorista); Jaime Valado, barão de Valado (desportista); João Grave (jornalista); Joaquim Montes (industrial); Tenente-Coronel José Fumega; comandante do presídio da 3ª divisão militar, diretor das cadeias do Porto); José Guimarães (capitalista); José Pereira da Costa; Júlio de Araújo (comerciante); Klaus St. Jervell (cônsul); Lino da Cunha Reis Júnior (Casa Lino – caça); Lopes Teixeira (jornalista); Luís Faria (empresário); Manuel Martins Ramos Guimarães (banqueiro); Manuel Monterroso (médico, humorista); Marcos da Silva Nunes Guedes (repórter); Mário Marques Rodrigues Moreira; Ricardo Malheiros (economista); Rodrigo Lencastre; Rodrigo Salgado Zenha (capitalista); Tomás Martins Ramos Guimarães (banqueiro); Eduardo Falcão*; Francisco José de Resende**; Rocha Vieira**; João de Meira e Joaquim Costa (em acesas discussões literárias). Aquando de visita ao Porto aqui passavam Rafael Bordalo Pinheiro e Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro. Aquando da visita ao Porto de D. Manuel II, em 1908, o Dr. Júlio César da Fonseca Araújo (que era presidente da Associação Comercial do Porto; foi-o entre 1906-1911) aqui recebeu o rei numa luxuosa festa. Note-se a importância deste estabelecimento. Ao velho Camanho sucedeu seu filho Carlos, que orientou este café até que o Banco Nacional Ultramarino, tendo necessidade de alargar e altear o seu edifício (comprado em 1917 à firma Pinto da Fonseca & Irmão), se apossa, por compra amigável, do prédio onde este café possuía o seu bem frequentado estabelecimento, que, por tal razão, teve de passar, agora apenas com a sua secção de restaurante, para a Rua de Sá da Bandeira, onde se conservava ainda em 1946. – cf. * *O Tripeiro*. vol. VI, 3ª Série, 2º Ano, nº 26 (146). Porto: 15 de Janeiro de 1927, p. 22, *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano II, nº 2. Porto: Junho de 1946, p. 40 (tipos do velho Camanho; caricaturas por Manuel Monterroso); GUIMARÃES, Francisco – O Café Camanho. *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano V, nº 6, Porto. Outubro de 1949, p. 134 (IL); LOPES, H. de Castro – Camanho: Restaurante e Cervejaria. *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano V, nº 7. Porto: Novembro de 1949, p. 167; GUIMARÃES, Cláudio Corrêa D'Oliveira – Evocando dois cafés portuenses. *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano VIII, nº 7. Porto: Novembro de 1952, pp. 205-206; * *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano XI, nº 3. Porto: Julho 1955, p. 84 (IL); MARÇAL, Horácio – Os antigos botequins do Porto. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano IV, nº 3. Porto: Março 1964, p. 73 e MARÇAL, Horácio – Botequins do Porto. *O Tripeiro*. Série Nova, vol. VI, Ano VI, nº 5. Porto: Maio 1987, pp. 150-151. Foi neste café que nasceu a corrente literária conhecida por nefelibatismo. Palavras de Aquilino *Ribeiro: Os habitantes do Porto quando abriam a boca era para pronunciar os nomes dos seus próceres, Junqueiro, Basílio, Bruno, Duarte Leite. De olhos admirativos viam-nos no cenáculo do Camacho, depois desamarrarem dali para a Praça Nova, onde prosseguiam deambulando até altas horas, o debate animado ou o colóquio vicioso. Esta Praça é que foi a verdadeira Universidade, não apenas do Porto, mas de Portugal. Daí saiu a geração que contribuiu em boa parte para fazer a República e que arejou as Letras e sobretudo a Pedagogia, impregnadas ainda de miasmas*. ** COSTA, Maria Teresa Castro – Os cafés do Porto, in *http://www.apha.pt/boletim/boletim2/pdf/CafesDoPorto.pdf* pp. 5-6 (2013/02/08; 3.50h). Esta autora chama-lhe, e ao seu proprietário, erroneamente, Camacho.

[24] Fundado por José Bento Teixeira. Também como restaurante foi dos mais afamados. Proprietário José Henriques Gonçalves (1884 e ainda em 1899 – cf. *Almanak do Porto e seu districto para 1884.* Porto: Livraria Archivo Juridico de A. *G.* Vieira Paiva – Editor, 1883, p. 386 e *Almanak do Porto e seu districto para 1900*. Porto: Livraria e Typographia Arquivo Jurídico, de J. J. Vieira da Silva – Editor, 1899, p. 210). Em 1901 pertencia à firma Teixeira, Freitas & Nogueira (– cf. *Almanak do Porto e seu districto para 1901*. Porto: Livraria e Typographia Arquivo Jurídico, de J. J. Vieira da Silva – Editor, 1900, p. 229) de José Fernandes Nogueira (proprietário igualmente do Café Porto Club – desde Fevereiro de 1903, que era também Restaurante) e José Bento Teixeira. Foi o primeiro café a ter clientela feminina. Tinha um empregado de seu nome Casimiro – 1879. Este café ocupava dois prédios (no local onde posteriormente esteve a sede do Banco Borges & Irmão, na atual Rua de Sá da Bandeira) e no seu interior tinha dois salões: um de café, para a frente, e outro de bilhares, para trás. No primeiro

andar tinha um restaurante, com duas entradas: uma pela Rua do Bonjardim, e outra pela então Rua de Santo António. Este estabelecimento deliciava os seus clientes, durante o inverno, com uma boa orquestra: um quarteto dirigido pelo violinista Júlio Caggiani. Nele, quase sempre em mesas certas, reunia-se tudo o que de melhor existia na cidade, quer nas letras, quer nas ciências, quer nas belas-artes, sendo um verdadeiro cenáculo de intelectuais. Era ao tempo o mais moderno, confortável e elegante café do Porto. Bastará recordar que as cadeiras eram forradas a veludo carmesim. O Sorvete oferece-nos duas ilustrativas imagens do seu interior e respetiva ambiência. Teve como clientes António Patrício; Severo Portela; Henrique Pinto Coelho; Justino de Montalvão; Joaquim Leite; Domingos Guimarães; Henrique Guimarães; Basílio Teles; Júlio de Matos; Sampaio Bruno; Joaquim de Araújo; Francisco Carrelhas; José da Luz Braga; Gaspar de Lemos; D. Francisco de Noronha e Menezes * (ele e seu filho exímios bilharistas, que muito público atraíam quando aí jogavam). Passavam por lá, para ver quem estava, em direção ao Café Suisso (– cf. *O Tripeiro.* vol. VI, 3ª Série, 2º Ano, nº 36 (156). Porto: 15 de Junho de 1927, p. 182, colª 1): Ciríaco de Cardoso; João Ramos; Jaime Filinto; Firmino Pereira; Alberto Armada; João Chagas; Eduardo de Sousa; Guedes de Oliveira; Luiz Botelho; Heliodoro Salgado; Emídio de Oliveira; Lopes Teixeira; Joaquim Costa e Alberto Bessa. * A corrente literária do realismo, de tendência positivista, nasceu aqui, com Basílio Teles, Júlio de Matos e Sampaio Bruno. Neste café foi, por falta de dinheiro (dos seus autores, que eram Sampaio Bruno, Joaquim Araújo, Francisco Carrelhas, José da Luz Braga e Gaspar de Lemos), editado o periódico Gazeta do Realismo – Orgão da última bohemia. * COSTA, Maria Teresa Castro – Os cafés do Porto, in *http://www.apha.pt/boletim/boletim2/pdf/CafesDoPorto.pdf* pp. 6-7 *(*2013/02/08; 3.50h). * *O Tripeiro.* vol. VI, 3ª Série, 2º Ano, nº 36 (156). Porto: 15 de Junho de 1927, p. 182; MARÇAL, Horácio – Memória de uma gazeta portuense. *O Tripeiro.* 5ª Série, Ano VIII, nº 1. Porto: Maio de 1952, pp. 19-20 (retrato do café e sua ambiência interior, fala do criado Casimiro); *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano X, nº 2. Porto: Junho de 1954, p. 45; MARÇAL, Horácio – Os antigos botequins do Porto. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano IV, nº 3. Porto: Março 1964, p. 73; *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano IV, nº 8. Porto: Agosto 1964, p. 281; *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano IV, nº 10. Porto: Outubro 1964, p. 300; GUIMARÃES, Francisco – Música nos cafés. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano V, nº 1. Porto: Janeiro de 1965, p. 17; *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano XII, nº 6. Porto: Junho de 1972, p. 187; MARÇAL, Horácio – Botequins do Porto. *O Tripeiro*. Série Nova, vol. VI, Ano VI, nº 6. Porto: Junho 1987, p. 179; FERNANDES, José Alberto Rio – O comércio retalhista na cidade do Porto de finais do século XIX. *O Tripeiro*. 7ª Série, (Série Nova), vol. X, Ano X, nº 10. Porto: Outubro de 1991, p. 308; *O Sorvete*. Nº 71, 2º Ano. Porto: 12 de Outubro de 1879, (p. 185) (Primeiro café a ter clientela feminina) e *O Sorvete*. Nº 84, 2º Ano, Porto: 4 de Janeiro de 1880.

[25] Ocupava parte do antigo Convento dos Congregados.

[26] De Pedro & Miguel Pozzi, na Rua de Sá da Bandeira (em 1884); depois da firma Pozzi & Cª, na Rua de Sá da Bandeira e Praça de D. Pedro (1892 e ainda em 1901 – cf. *Almanak do Porto e seu districto para 1884*. Porto: Livraria Archivo Juridico de A. *G*. Vieira Paiva – Editor, 1883, p. 386; *Almanak do Porto e seu districto para 1892*. Porto: Livraria Archivo Juridico de A. *G*. Vieira Paiva – Editor, 1891, p. 304 e *Almanak do Porto e seu districto para 1901*. Porto: Livraria e Typographia Arquivo Jurídico, de J. J. Vieira da Silva – Editor, 1900, p. 230). Foi para o local do Café Portuense. Era café, confeitaria e restaurante, na secção de confeitaria e restaurante veio depois a ter um ótimo salão de bilhares. Tinha as habituais mesas com tampo de mármore, retangulares, apoiadas nos topos em dois pés de ferro forjado aparafusados ao chão. Pela ilustração oferecida pel'O Sorvete podemos, ainda, acrescentar que a sala se desenvolvia na longitudinal, com maior comprimento que largura, com uma fila de mesas redondas ao meio e lateralizadas por outras retangulares, que possuía mais duma dúzia de altos espelhos a todo o comprimento da sala, nas paredes laterais e magníficos lampadários pendentes do teto. Era um dos mais elegantes e procurados cafés do Porto. Foi tomado por trespasse, no ano de 1901, por José Cesário de Magalhães Carvalho & Irmão. O Café foi fechado pelo espaço de dois meses para sofrer importantes reformas *. Em 1905 dava concertos das 2 às 4h da tarde e à noite (– cf. PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, p. 247, com programa para o domingo de 2/7/1905). Nos seus últimos tempos tinha um terceto de grande nomeada na cidade composto de violino, piano e violoncelo e que atuavam à noite. E já na primeira década do séc. XX tinha uma orquestra que tocava música ligeira e música erudita. * Foi trespassado, informa A Província. Nº 214, ano XVII. Porto: 19 de Setembro, 1901, p. 1, colª 5. Teve um empregado de nome Francisco (em meados do XIX, no tempo das tertúlias de Ciríaco). Fecha cerca de 1958. O senhorio ordena obras e todo o vasto espaço do rés do chão ficará ocupado por cerca de sete estabelecimentos comerciais, entre os quais fica uma loja de meias e gravatas. Teve como clientes Ciríaco de Cardoso; João Ramos; Jaime Filinto; Firmino Pereira; Alberto Armada; João Chagas; Eduardo de Sousa; Guedes de Oliveira; Luiz Botelho; Heliodoro Salgado; Emídio de Oliveira; Lopes Teixeira; Joaquim Costa; Jaime Vítor, Guerra Junqueiro, Alberto Bessa e * Eduardo Falcão; Souto Cartola [o poeta popular repentista José Diogo Souto; conhecido pelo CARTOLA DE VILA NOVA, por nunca abdicar desse adereço] *; Joaquim Urbano *; Paula e Melo (dos caminhos de ferro) *; Júlio Soller *; Júlio Gama *; Anselmo de Morais Sarmento *; Vitorino da Mota *; Francisco Carrelhas *; Hamilton d'Araújo *; Nicolau de Almeida **; Eduardo Sequeira ** e Soares dos Reis **. ** *Nicolau de Almeida* [Vila Nova de Gaia, Santa Marinh*a, 1850-22/1/1891] (*da conhecida família de

comerciantes de vinhos e pai do fundador do F.C. do Porto [também este chamado António Nicolau de Almeida (1873-1948). Filho de António Nicolau de Almeida. Era sócio com o seu pai de uma firma exportadora de vinho do Porto, sócio do Real Velo Club do Porto e fundador do Futebol Clube do Porto (com a designação de Foot-Ball Club do Porto) a 28/9/1893, no dia do aniversário do rei D. Carlos e da rainha D. Amélia, tendo sido o primeiro presidente do clube até 1894 (cf. *http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_presidentes_do_Futebol_Clube_do_Porto* (2014/01/18; 00.54h). Em 1896, António Nicolau d'Almeida casa-se com Hilda Rumsey, e esta pede-lhe para se afastar do futebol, que considerava uma modalidade demasiado violenta] e Eduardo Se*queira (jornalista), que tinham passado a noite da véspera com o autor d'O Desterrado* no café Suíço, na Baixa do Porto. Nesse serão, Soares dos Reis tinha descrito o seu projeto para *'o maravilhoso monumento' ao Infante D. Henrique, que a Sociedade de Instrução do Porto previa erigir na Praça do Infante (e que acabaria por ser depois projetado por um seu discípulo, Tomás Costa).* – cf. ANDRADE, Sérgio C. – Soares dos Reis, o escultor que subiu ao Olimpo e depois desistiu, i*n http://www.publico.pt/cultura/noticia/soares-dos-reis-desterrado-na-sua-propria-terra1623847* (2014/04/15; 22.14h). **O Tripeiro*. vol. VI, 3ª Série, 2º Ano, nº 26 (146). Porto: 15 de Janeiro de 1927, p. 22, * *O Tripeiro*. vol. VI, 3ª Série, 2º Ano, nº 36 (156). Porto: 15 de Junho de 1927, p. 182 (lista dos frequentadores acima apontados e do criado Francisco); *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano XI, nº 3. Porto: Julho 1955, p. 84 (IL); MARÇAL, Horácio – Os antigos botequins do Porto. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano IV, nº 3. Porto: Março 1964, p. 73; *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano IX, nº 3. Porto: Março de 1969, pp. 69 (F), 70; *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano XII, nº 1. Porto: Janeiro de 1972, p. 5 (aponta Guerra Junqueiro e Jaime Vítor como clientes); MARÇAL, Horácio – Botequins do Porto. *O Tripeiro*. Série Nova, vol. VI, Ano VI, nº 5. Porto: Maio 1987, p. 150; *O Sorvete*. Nº 184, 4º Ano. Porto: 20 de Novembro de 1881 (centrais) (com ilustração do seu espaço interior) [informa que os proprietários são os Srs. Pozzi & Cª (suissos)]; *O Sorve*te. Nº 298, 6º Ano. Porto: 27 de Janeiro de 1884 (p. 27) (a propósito das representações do ator Ernesto Rossi); *O Sorvete*. Nº 300, 7º Ano. Porto: 10 de Fevereiro de 1884 (p. 43) (receção dada a Emilien Castanet); *O Sorvete*. Nº 40, 12º Ano. Porto: 25 de Janeiro de 1891 (capa) (informa da morte de António Nicolau de Almeida a 22/1/1891); * PEREIRA, Firmino – *O Porto d'outros tempos: notas historicas, memorias, recordações.* Porto: Livraria Chardron, 1914, p. 26. *Salas escuras,* melancólica*s, cheias de fumo e de spleen* – cf. PIMENTEL, Alberto – *Do portal á claraboia.* 2ª ed. Lisboa: Guimarães & Cª – Editores, 1913, p. 16. PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, p. 246. Eugénio de Andrade foi seu cliente. – cf. MENDES, Nuno Fernando Ferreira – *Cafés históricos do Porto: na demanda de um património ignoto.* Porto: [s. n.], 2012, p. 21. Dissertação de mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

[27] Era a antiga Farmácia do Carmo e antes a Farmácia da Ordem da Trindade, inaugurada em 1780 pelos Frades Carmelitas. Será a mais antiga da cidade, ainda chamada vulgarmente a Farmácia do Carmo, por se encontrar nos baixos do Hospital da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (à Praça de Carlos Alberto) e ser sua única fornecedora. De Joaquim Batista de Lemos (de 1875 a 1891; ano em que este faleceu). Mais tarde tomou conta de um armazém de vinhos, que ficava ao lado, e abriu uma nova secção, com ligação interior à já existente (que ficou, como até aí, a manter o serviço privativo da Ordem). Nessa farmácia se faziam duelos literários em prosa e verso, conversava-se sobre os mais diversos assuntos ou pessoas e inventavam-se anedotas e piadas, jogavam-se damas e gamão nos intervalos entre fregueses. Era, em fins do século XIX, um dos estabelecimentos que mais tarde fechavam (por conta da tertúlia; por volta das 10.30h ou 11.30h da noite). Nela se reuniam o Dr. José Carlos Lopes (1838–; professor da Escola Médica do Porto e médico do Hospital da Trindade, poeta e bibliófilo distinto); Carlos Lopes (Porto, 15/1/1842-Porto, 4/10/1906; irmão do Dr. José Carlos Lopes; usou o pseudónimo PEDRO IVO; literato, diretor de banco, presidente da Real Companhia dos Caminhos de Ferro de África); Dr. João Pereira Dias Lebre (lente de anatomia, Escola Médico-Cirúrgica do Porto (1890); Dr. Ilídio do Vale (morador em Cedofeita; professor da Escola Médico-Cirúrgica (1890) e reitor do Liceu Central do Porto; deputado nas legislaturas de 1875-78 e 1882-84); Dr. José Frutuoso Aires de Gouveia Osório (Porto, 11/5/1827-23/8/1887, 18h; o chamado ZÉ LENA; progressista; morador na Rua do Bonjardim; poeta; formou-se em filosofia em 1847 e medicina e cirurgia em 1849 pela Universidade de Coimbra, doutorado em medicina pela Universidade de Edimburgo, professor de Higiene e Medicina Legal da Escola Médico-Cirúrgica, fundador da Sociedade de Instrução do Porto e presidente da Câmara Municipal do Porto, presidente da Associação Industrial Portuense de 17/9/1854 a 1/8/1855, membro da comissão de exame de contas da Associação Comercial do Porto em 1876 e 1884 e vice-presidente em 1877-78); Dr. José Pereira Reis (lente jubilado da Escola Médica); António Manuel Lopes Vieira de Castro (Fafe, São Vicente de Passos, Casa do Ermo, 15/7/1766 - Lisboa, 20/9/1842, morreu de Tifo, cemitério dos Prazeres; fundador e organizador da Companhia de Carros Americanos, sacerdote católico, governador e vigário capitular da Diocese de Viseu, político, guarda-mor da Torre do Tombo, deputado setembrista, ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça e ministro da Marinha e Ultramar, mação); Dr. Augusto de Carvalho Vasques de Mesquita (Porto, 1839 - Porto, 1906; advogado); Padre Alexandre Pinto Pinheiro [(-1884), diretor, capelão (nomeado por concurso em 30/8/1855) e remodelador do Cemitério de Agramonte]; Dr. José Augusto Correia de Barros (Porto, Outubro de 1835-1908; progressista ferrenho, ourives, ensaiador de teatro, professor, engenheiro, inspetor

dos incêndios, deputado e ao tempo presidente da Câmara Municipal do Porto...); Ricardo de Azevedo (negociante); António José Patrício (armador e grande 'larachista'); João Rodrigues de Sequeira (droguista); Dr. Augusto Sebastião Guerra (oftalmologista e operador); Dr. Augusto de Almeida (diretor da Casa de Saúde Almeida); Dr. António de Azevedo Barros (advogado e notário); Álvaro Pedrosa de Figueiredo (empregado bancário); Arnaldo Pedrosa de Figueiredo (capitalista); Agostinho de Sousa Vieira (farmacêutico e professor de química no Instituto Industrial do Porto); José Augusto Enes (contabilista); Lourenço da Silva Pereira de Magalhães (capitalista); Félix Machado (negociante e ótimo cavaqueador); Felisberto de Moura Monteiro (industrial e grande capitalista); Dr. José de Oliveira Barros (professor da Escola Médica); Dr. António José de Sousa e Dr. António de Oliveira Chaves (médicos do Hospital de Nossa Senhora do Carmo); António Pinto da Costa Freitas (empregado da Companhia de Seguros Garantia); Dr. George Henry Brandt (médico inglês com muita fama no Porto)... O Dr. Filipe do Quental, quando vinha a exames do Liceu, ao Porto, era certo para a conversa todas as noites. Quando foi herdada pelos filhos [António (Porto, 16/1/1864-17/5/1931. Também poeta e escritor, usou o pseudónimo ÁLVARO) e Joaquim Batista Alves de Lemos (Porto, 1865-1926. Também poeta)], e se chamou Lemos & Filhos L.da (a partir de 1889), foi outra leva de convivas: Dr. José Batista Gonçalves Dias Júnior (médico); Dr. José Martins da Silva (alcunhado O GÓTICO ou o DENTE REI, como lhe chamavam. Médico); Dr. Luís Viegas (médico); Alberto Magno Rodrigues (alcunhado o MANQUINHO. Guarda-livros); Camilo de Almeida (negociante); José António Marques Póvoas (capitalista); Dr. Adolfo de Artayett (1865-Porto, Fevereiro de 1939; médico, formou-se em 1892 na Escola do Porto, fez a Grande Guerra, em 1926 alcançou o posto de coronel-médico e a direção do Hospital Militar do Porto); Dr. Isolino Enes (médico); Dr. Carlos Alberto de Lima e o Dr. Clemente Pinto (médicos e ambos, depois, lentes da escola Médica); Dr. Gaspar J. Tavares de Castro (médico); Dr. Flávio Pais (Porto, 6/9/1867-; Aluno da Academia Politécnica do Porto, onde conclui com sucesso o curso de engenheiro civil de obras públicas e minas. Entra em 1895 para os Caminhos de Ferro do Minho e Douro. Colaborou nos trabalhos de construção da nova estação do Porto e elaborou o projeto de modificação do túnel central de S. Bento. Tomou parte nas Conferências de Tráfego Internacional. Foi vogal do Conselho Superior dos Caminhos de Ferro. Presidente da direção da Associação dos Engenheiros Civis do Norte de Portugal. Presidente da direção do Instituto Científico dos Engenheiros Civis do Norte de Portugal. Elaborou os estatutos da delegação do Porto da Ordem dos Engenheiros, sendo em 1939 presidente da sua Assembleia Geral, desempenhando esse cargo cumulativamente com o de vice-presidente da Assembleia Geral da Ordem dos Engenheiros em Lisboa. Em 1931 participou no 1º Congresso Nacional de Engenharia, presidindo a algumas sessões. Vereador da Câmara Municipal do Porto (1942-45), vice-presidente do conselho diretor do Círculo Dr. José de Figueiredo e presidente da Casa dos Pobres da Foz do Douro); Dr. Vasco Taveira (engenheiro); Curcínio Cardoso (despachante da alfândega); Dr. Joaquim Augusto de Macedo Freitas (engenheiro); Bernardino Campos (cambista-banqueiro); Júlio Costa (1874-1940; pintor; sobrinho e discípulo do pintor António José da Costa (1839-1929); Dr. Ricardo Severo da Fonseca (engenheiro); Dr. Vasco Ortigão Sampaio (Rio, 1866-Porto, 1941; engenheiro, pai de Marta Ortigão Sampaio e fundador com Narciso Ferreira, da empresa Sampaio, Ferreira & Ca.); Dr. Joaquim de Almeida Novais (advogado e depois juiz do Supremo Tribunal), quando este grupo ali se reunia já restavam poucos dos anteriores (ainda apareciam José Carlos Lopes, Sebastião Guerra e António Patrício, pois ainda estavam vivos). Aparecia por lá todos os sábados à noite um rapazola, de seu nome Mateus de Oliveira Monteiro (que foi depois conservador dum registo predial), que dali carreava muitas histórias e anedotas para o Dr. Assis em Coimbra e que por suas, depois, passaram. LEMOS, António – No meu tempo de estudante (recordando o passado). *O Tripeiro*. vol. VII, 4ª Série, nº 6 (176). Porto: Abril 1931, pp. 91-92 (com lista dos frequentadores); LEMOS, António – No meu tempo de estudante (recordando o passado). *O Tripeiro*. vol. VII, 4ª Série, nº 7 (177). Porto: Maio 1931, p. 107; COUTINHO, B. Xavier – Curiosidades "tripeiras". *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano IV, nº 1. Porto: Maio 1948, pp. 11-12 (IL-SANHUDO); MARÇAL, Horácio – As antigas Praça e Rua dos Ferradores. *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano XIV, nº 2. Porto: Junho 1958, p. 51; S., A. – As antigas farmácias da Praça de Carlos Alberto. *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano XIV, nº 4. Porto: Agosto 1958, pp. 127-128; MOREIRA, Alberto – A Sociedade de Geografia Comercial do Porto. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano II, nº 5. Porto: Maio 1962, p. 146; BASTOS, Carlos – 2 cartas originais do poeta. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano VII, nº 8. Porto: Agosto 1967, p. 244; MARÇAL, Horácio – A Rotunda da Boavista. *O Tripeiro*. 6ª Série, Ano X, nº 10. Porto: Outubro 1970, p. 295 FERNANDES, José Alberto Rio – O comércio retalhista na cidade do Porto de finais do século XIX. *O Tripeiro*. 7ª Série, (Série Nova), vol. X, Ano X, nº 10. Porto: Outubro 1991, pp. 306(F)-307; *O Tripeiro*. 7ª Série, vol. XIII, Ano XIII, nº 3/4. Porto: Março/Abril 1994, p. 87(F); LEITE, Arnaldo – *O "Porto 1900": crónicas*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1952, pp. 14-15, 133 (IL); BRUNO, [José Pereira de Sampaio] – *Portuenses illustres*. Porto: Magalhães & Moniz, 1907, tomo II, pp. 298-299; PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: 'Renascença Portuguesa', 1916, pp. 183-184; PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. 2ª ed. Porto: Universidade Católica Editora, 2011, pp. 45-46, 70; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Página Editora, [s. d.], vol. 19, pp. 984-985; *Charivari*. 1º Ano. Porto: 23 de Agosto de 1887 (capa p. 329 e centrais pp. 332-333); *A Mosca*. Nº 32, 2º Ano. Porto: 7 de Setembro de 1884 (capa); *Diário de Notícias*. Lisboa: 19 de Agosto de 1907 (capa); PEREIRA, António Manuel – *Governantes de Portugal desde 1820 até ao*

Dr. Salazar. Porto: Manuel Barreira, Editor – Livraria Simões Lopes, 1959, p. 100 e FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e – *Memória Histórica da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da cidade do Porto.* Porto: [s. n.] [Impr. Portuguesa], 1956, pp. 99-100.

[28] De Francisco José de Amorim (Braga,-; viveu algum tempo em França e na Ilha da Madeira e depois radicou-se na Foz do Porto com esta farmácia), q*ue a dirigia, auxiliado pelo técnico ajudante de apelido Pereira* e à porta da qual, todas as tardes, se reunia variado número de amigos (antigos ministros, governadores civis, professores, juízes, banqueiros…) em amena cavaqueira de assuntos muito diversos (no entanto evitando a política partidária), convívio que por vezes se prolongava noite adentro. Era uma *casa seriíssima, de toda a confiança d'onde não sáe um medicamento sem ser inspecionado pelo proprietário.* A esse grupo convencionou-se chamar de CLUBE RIGOLLOT (em honra de João Paulo Rigollot; aperfeiçoador dos sinapismos outrora usados). Tanto que a Farmácia era mais conhecida pelo nome desse "clube". Nele se concitavam: barão de Paçó Vieira* [José Joaquim de Sousa Barreiros Coelho Vieira júnior (Guimarães, 16/8/1825-Guimarães, Casa de Paçô Vieira, 2/3/1906). Formado em Direito (1851), delegado do Procurador Régio, auditor do Exército (1864), governador civil de Braga (15/2/1865), vice-presidente e posteriormente presidente do Tribunal da Relação do Porto (1894 e 1896 respetivamente), juiz conselheiro do Supremo Tribunal de Justiça (1901), deputado em várias legislaturas… Pai do conde de Paçô-Vieira (1º) e do visconde de Guilhomil. Título de 11/7/1868, por D. Luís]; Francisco Ramalho Ortigão (Sobrinho de Ramalho. Comerciante que dirigiu a casa comercial Ramalho Ortigão & Filho. Chegou a montar nos jardins da sua residência, à Rua Alto da Vila, uma fábrica de tapetes. Excelente cavaleiro e amador de equipagens, foi um dos organizadores do antigo Centro Hípico do Porto. Cônsul do Panamá. ROF; chamavam-lhe Rof porque na sua mocidade fez um pouco de jornalismo assinando-se R.O.F. Pai de Francisco Veiga Ramalho Ortigão. Passava temporadas na Foz); Barros Araújo* (engenheiro); José Diogo Arroio* [Porto, Rua Formosa, 23/7/1854-Porto, Foz, 16/11/1925; doutor em filosofia pela Universidade de Coimbra, lente das cadeiras de Zoologia e de Química Inorgânica (durante 44 anos) e diretor interino da Academia Politécnica do Porto, professor de Química Geral e Análise Química do Instituto Comercial e Industrial do Porto, diretor da Faculdade de Ciências do Porto durante 7 anos, jornalista e um dos fundadores do Jornal de Notícias, político, deputado, Conselheiro de Estado e notável pianista, primeiro diretor do Teatro Nacional de S. João]; Adriano Bandeira*; João José Vaz da Gama Barata * (oficial superior do Exército); Dr. António Brandão Pereira* (Braga,-); José Alves Bonifácio (Viana do Castelo, freguesia de Castelo de Neiva, 22/1/1860- 1943; professor do Liceu Central do Porto e da Academia Politécnica, vereador da Câmara Municipal do Porto. Viveu na Rua do Gama, na Foz do Douro); José Maria Rodrigues de Carvalho (Braga, 2/4/1829 – Paris, 31/7/1908; juiz conselheiro deputado em várias legislaturas, nomeado par do Reino presidiu à Câmara Alta); António Marinho Falcão de Castro*; Domingos Correia (coronel); Pedro Maria Pinto Leite da Fonseca (1868-1930; caricaturista e autor do álbum de caricaturas Glórias da Foz e do Clube Rigollot; cantor amador); Manuel Ribeiro Rodrigues Forbes*; António Granjo [Chaves, 27/12/1881-Lisboa, 19/10/1921, assassinado na Noite Sangrenta; advogado, político, presidente da Câmara Municipal de Chaves (de Fevereiro a Julho de 1919), fundador do Partido Republicano Liberal, ministro da justiça no governo de coligação de Domingos Pereira (entre 30 de Março a 30 de Junho de 1919 e de novo entre 15 e 21 de Janeiro de 1920), presidente do conselho de ministros (entre 19 de Julho e 20 de Novembro de 1920 num governo liberal e de novo entre 30 de Agosto e 19 de Outubro de 1921), maçon]; Manuel Granjo (professor do Liceu); Henrique Carlos de Meireles Kendall* (Porto, Santo Ildefonso 11/5/1839 – Porto, Foz do Douro 15/9/1917. Morador na Rua do Rosário nº 112 (Miragaia). Comerciante da praça do Porto; jornalista; banqueiro – acionista do Banco Mercantil de Viana do Castelo, 100 ações; presidente do conselho administrativo da Companhia das Docas e Caminhos de Ferro Peninsulares; fundador e gerente da companhia de navegação Progresso Marítimo Portuense; deputado – eleito pelo Porto, na legislatura de 1906, pertenceu à comissão organizadora das festas que se realizaram na cidade em Abril de 1904, comemorando o centenário do infante D. Henrique; vogal efetivo no tribunal do Contencioso fiscal junto à alfândega do Porto; membro da comissão de exame de contas da Associação Comercial do Porto em 1870, diretor em 1882 e presidente da Associação Comercial do Porto em 1894 e 1895 – no último ano não exerceu o cargo até ao fim; vice-presidente da Real Companhia Hortícola; membro do conselho fiscal do Banco Comercial do Porto e da Companhia de Fiação de Salgueiros; tesoureiro e membro da direção da Associação das Creches de S. Vicente de Paula; cultor das belas artes, sendo um amador de música muito considerado, tendo tomado parte nalguns concertos de caridade, a que nunca recusou o seu valioso auxílio; escritor e memorialista. Teve onze filhos. Foi em sua casa que se lançaram as bases do Orpheon Portuense. A Rua D. Carlos I – depois Rua José Falcão – foi por ele aberta em final dos anos oitenta do século XIX. Foi um dos maiores e mais assíduos animadores deste clube Rigollot); Artur César Veiga de Lacerda* (Diretor da Companhia Aliança, diretor do Clube da Foz); Vitorino Teixeira Laranjeira* [Amarante, S. Gonçalo, 21/3/1855-1934; bacharel pela Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra, engenheiro militar, supervisionou o estudo e a construção da linha férrea do Douro, na etapa do Pocinho a Barca d'Alva. Fez parte do Conselho Superior da Instrução Pública. Administrador da Companhia das Docas e da Companhia dos Caminhos de Ferro Peninsulares e presidente da

Comissão da Cultura do Tabaco do Douro. Professor da Academia Politécnica (cadeira de Construções Civis – Vias de Comunicação), do Instituto Industrial e Comercial e da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Vice-reitor e reitor da Universidade do Porto. General graduado. Escritor e poeta humorístico]; Ernesto Teixeira de Lencastre* (coronel-médico, foi durante muitos anos diretor do Hospital Militar D. Pedro V, à Boavista); José da Cunha Lima* (Capitão de Mar e Guerra, falecido Almirante. Impulsionador da construção dos courts de ténis da Foz, ainda hoje existentes); António Pinto de Queirós Montenegro (Marco de Canavezes, Casa do Casal, 28/11/1846-; Residia na Foz. Empreiteiro do caminho de ferro); Alberto Pais (Coronel, conspirador no 13 de dezembro, adido militar em Madrid e irmão de Sidónio Pais. Foi aluno de Manuel Granjo, que o chumbou em Alemão, impedindo-o assim de ingressar no curso de Estado-Maior. Em pleno Clube Rigollot este foi desagravar-se, mas como Granjo lhe respondesse desabridamente, Pais desfere-lhe uma chapada e envolvem-se em contenda, que os demais sócios, e em particular Montenegro, tudo fazem para acalmar. Granjo quis intentar uma ação judicial contra Pais, mas como não conseguisse alguém que tivesse visto algo, acaba por desistir e tudo foi esquecido mais tarde); Cândido Augusto Correia de Pinho* (médico, professor Escola Médico-Cirúrgica do Porto – 1890, foi durante algum tempo presidente da Câmara Municipal do Porto, 2º reitor da Universidade do Porto (1918-1919); José Nunes da Ponte* (Açores, Ribeira Grande, 20/5/1848-Porto, 5/9/1924; Poeta, publicou ainda nos tempos de estudante em Coimbra Ondulações, Camilo re*fere-o* no Cancioneiro Alegre; amigo de António de Macedo Papança (conde de Monsaraz); médico pela Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra em 1879; segundo governador civil republicano do Porto entre 31/5/1911-20/9/1911; vereador e presidente da Câmara Municipal do Porto; membro do Partido Republicano Português e depois do Partido Unionista; deputado e ministro do Fomento durante o governo de Pimenta de Castro – 1915; Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto; vice-provedor da Misericórdia; provedor da Ordem de S. Francisco); Francisco Eduardo Leite da Silva* (médico; chamado LEITE DAS MOÇAS); Jorge Pinto da Silva* (cônsul da Bélgica); Joaquim Ferreira da Silva* (ferrenho anglófilo); Sousa Vieira* (médico analista). Não terá durado muitos anos esta agremiação pois em dezembro de 1952, o brigadeiro Nunes da Ponte, na revista *O Tripeiro*, 5ª série, asseverava que nenhum dos sócios do clube Rigollot pertencia *ao número dos vivos*. ORTIGÃO, Francisco Veiga Ramalho – A propósito de O Clube Rigollot. *O Tripeiro*. 5ª Série, Ano IX, nº 7. Porto: Novembro 1953, p. 206, colª 2; * PONTE, Luís Nunes da – *Recordando o velho Porto.* Arcozelo: Enepê, 2002, vol. 1, pp. 158-167, 184-194 e RIGAUD, João-Heitor – O compositor Nicolau Ribas, i*n http://www.meloteca.com/pdfartigos/joao-heitor-rigaud_o-compositor-nicolau-ribas.pdf* pp. 20, 30-31 (2012/03/08; 17.43h). Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: José Alves Bonifácio, in *http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1006511 (2012/07/12; 5.47h); http://www.arqnet.pt/dicionario/kendallh.html* (2011/03/14; 7.09h); PORTELA, Carlos – Vitorino Laranjeira, i*n http://amaranteportal.pt/index.php/historia-de-amarante (2013/03/19;* 22.07h); PIMENTEL, Alberto – *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa, 1916, p. 255; PEREIRA, António Manuel – *Governantes de Portugal desde 1820 até ao Dr. Salazar.* Porto: Manuel Barreira, Editor – Livraria Simões Lopes, 1959, pp. 51, 57-58, 60, 62, 101; FRAGA, Luís Alves de – *Do intervencionismo ao sidonismo: os dois segmentos da política de guerra na 1ª República, 1916-1918*. Coimbra: Imprensa da Universidade, D.L. 2010, pp. 450-451.

[29] Neste estabelecimento existiu, em 1899, um assaz curioso *clube dos Bisqueiros, fundado por "ferrenhos amadores de bisca lambida ou não. Tinha o seu regulamento, de que abaixo transcrevemos alguns artigos:"1º Dentro do Templo da Bisca é proibido a má língua. Só se permite falar de vidas alheias, berrar contra o governo – seja ele qual for – e descompor os parceiros que jogarem mal. 2º Cada sócio é obrigado a contribuir com 200rs por mês para as despesas do expediente. 3º Os mirones são considerados sócios honorários. Como só gozam metade, a sua entrada na sala de jogo,... obriga-os ao pagamento mensal de 100rs. 8º Nenhum sócio é obrigado a jogar além das 10 horas da noite. 10º Não é permitido molestar o físico das cartas. Quem o fizer dobrando-as, torcendo-as ou batendo-as violentamente na mesa pagará a multa de 20rs. 11º Os sócios a quem for dado o gozo de desflorar um baralho de cartas, esportularão em homenagem à virgindade a quantia de 10rs por caveira. 12º Não são permitidas as escamações. Quem perturbar a paz e a santa harmonia do Clube, zangando-se por causa de assuntos bisqueiros, terá de beneficiar a caixa social com a quantia de 100 rs, como sinal de profundo arrependimento por ter tido a ousadia de levar a desordem ao Sagrado Templo da Bisca. 13º Como o Templo da Bisca é lugar de entretimento e não de batota, os jogos são a feijões ou Padre-Nossos"* – cf. CUNHA, Rui – Porto, de Agostinho Rebelo da Costa aos nossos dias: divertimentos dos portuenses – XXV, in *http://portoarc.blogspot.pt/2013/11/divertimentos-dos-portuenses-xxv.html* (2014/02/17; 20.17h).

A BOTICA DO HOSPITAL REAL DE SANTO ANTÓNIO

Sónia Faria[1], José Francisco Ferreira Queiroz[2]

Introdução

A Botica da Santa Casa da Misericordia[3] *esteve até 1808 collocada na rua das Flores, junto á rua dos Caldeireiros, abaixo da Roda velha, contigua, como era mister, ao Hospital, que até então esteve no edifício da rua das Flores, pertencente á Misericordia. Era uma Botica, como muitas d´esse tempo, pobre e talvez caricata para a epocha actual, comtudo soffrivel para aquelle tempo; em 1808 foi transportada para o Hospital Real de Santo Antonio, de que tambem tomou o nome, tal qual se achava, apenas soffreu pequenos reparos!*[4]

O Hospital Real de Santo António dotar-se-ia assim de Botica passados somente nove anos após a admissão dos primeiros doentes. A primitiva botica barroca do Hospital D. Lopo de Almeida foi desativada e transferida para o 1º piso da ala sul do corpo central deste Hospital, onde se conservou ilesa de reformas até 1857!

Será com o *Pharmaceutico* Administrador Agostinho da Silva Vieira que esta Botica beneficiará de melhoramentos e obras de renovação que a tornarão digna e adequada ao progresso científico e técnico da época – *uma pharmacia modelo* – ou, segundo Pinho Leal, *uma das primeiras de Portugal*[5].

Deste modo, sob a sua direção e graças ao legado que chegou do Brasil de João Teixeira Guimarães, foi iniciada a reforma em agosto de 1857, a qual se prolongar-se-ia até 1860. Encontrando-se numa localização isolada, foi a Botica deslocada para a frontaria central do edifício, a fim de poder obter

---

[1] Mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Museóloga e responsável técnica do Museu do Centro Hospitalar do Porto.

[2] Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto e Investigador Principal da linha "Heritage, Culture and Tourism" do CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.

[3] A sua construção remete-nos para 1725, no decurso da provedoria do Deão D. Jerónimo de Távora e Noronha. Ricamente ornamentada e com belíssimas pinturas, da autoria do insigne pintor Manuel Ferreira de Sousa, a sua inauguração ocorre num clima de grande ovação na cidade: «*Escrevese da Cidade do Porto, que no dia da Natividade de Nª Senhora, que se celebrou com huma magnificencia extraordinária no Hospital publico daquella Povoação, chamado de D. Lopo de Almeida, se expoz à vista do povo huma nobre casa de Botica, que em beneficio dos pobres fundou de novo, e proveo de todo o genero de medicinas, e de muitas muy raras, com Regimento para o Boticário, e seus Officiaes.... » Cfr. Gazeta de Lisboa Ocidental.* (4 Out. 1725). Apud CUNHA E FREITAS, Eugénio Andrea da – *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: SCMP, 1995, vol. 3, pp. 560.

[4] VIEIRA, A. S. – Melhoramentos e Reformas: Botica. *Gazeta Medica do Hospital Real de Santo António.* (janeiro de 1859, Ano 1, nº 1), p. 12.

[5] LEAL, A. Pinho – *Portugal Antigo e Moderno.* Lisboa: 1875, vol. 5, p. 258.

uma entrada própria, continuando contudo a comunicar diretamente com a galeria do hospital, local onde era executado o atendimento interno.

O seu teto seria adornado por um belíssimo medalhão central de estuque com motivos vegetalistas e dois laterais de menor dimensão, dos quais penderiam três lustres de cristal; e o seu pavimento avivado por um riquíssimo "tapete" em mosaico artesanal, destinado a assinalar e proteger o espaço de passagem principal.

Relativamente à armação da botica executou-se um admirável conjunto de armários, compostos por uma estante central e duas laterais de menores dimensões, organizando-se em dois corpos – o superior com prateleiras inseridas em portas envidraçadas de remate em arco ogival; e o inferior por duas fiadas de gavetões e uma de gavetas – separados por um módulo horizontal de pequenas gavetas. No nicho central e no corpo superior da estante está patente a iconografia farmacêutica esculpida em madeira em alto-relevo, alternando com relevos de motivos vegetalistas.

Fig. 1 – Pormenor do Armário da "Sala de Público" (foto do Museu do CHP)

Rematam superiormente a armação sete plintos com bustos em gesso, pintados a preto, de seis personalidades ligadas às ciências médicas, farmacêuticas e botânicas –Linnee; Hilaire; Fourcroy; Parmentier; Broussais; e Vauquelin – e do deus greco-romano da Medicina, Esculápio.

A grade

A grade da Botica do Hospital de Santo António desenvolve-se de modo a que o público se coloque do lado da entrada e não tenha sequer acesso às paredes laterais da botica. Nas extremidades, a grade fecha contra a parede do alçado principal do hospital, havendo de cada lado um cancelo. Ao centro, o alinhamento da grade projeta-se para o interior do espaço, conferindo maior área à zona do público, havendo uma porta baixa de dois batentes, ou cancelos.

Fig. 2 – Perspetiva geral da grade (foto de Francisco Queiroz)

A composição da grade é simétrica, sendo os dois panos principais compostos por enrolamentos vegetalistas, envolvendo vários medalhões elípticos orlados por cartelas renascença, oito dos quais com figuras em busto, quatro de cada lado, fazendo desta grade uma obra especial e propositadamente concebida para o local. As figuras são Hipócrates, Galeno, Cuvier, Orfila, Dupuytren, e, quanto a portugueses, Ribeiro Sanches, Brotero, e Albano. Tudo figuras então reconhecidas como eminentes nos anais da Farmácia.

Fig. 3 – Conselheiro Dr. Agostinho Albano da Silveira Pinto (foto de Francisco Queiroz)

Curiosamente, a única figura do Porto é precisamente Albano, ou seja, o Conselheiro Agostinho Albano da Silveira Pinto, sendo também a única figura praticamente contemporânea da criação da atual Botica do Hospital de Santo António. Autor do "Código Farmacêutico Lusitano, ou Tratado de Farmaconomia", Agostinho Albano da Silveira Pinto foi um homem ilustrado e prolífico, pelo que não é hoje conhecido como uma figura da Farmácia, ainda que tenha dado um contributo muito importante para a sua sistematização e ensino em Portugal[6]. Note-se que, em alguns casos, foi-nos possível encontrar retratos, especialmente gravuras, que poderão ter sido os usados para a modelação dos bustos da grade.

Os medalhões que não contêm bustos, apresentam florões. Por baixo de cada medalhão, existe o que parece ser uma pequena urna ou vaso para unguentos, e, nos flancos, mortalhas, à mistura com vegetalismos. Estes, à partida teriam de estar ligados à Ciência Farmacêutica. Contudo, será mesmo assim?

[6] Sobre a família Silveira Pinto, veja-se QUEIROZ, Francisco; LEMOS, João Miranda – *A Família Silveira Pinto e o Palacete de S. Paio*. Atas do Congresso "O Porto Romântico" (Escola das Artes da Universidade Católica, Porto, 29 e 30 de abril de 2011), Vol. I, pp. 179-198.

Fig. 4 – Detalhe do pano principal da grade, de um dos lados (foto de Francisco Queiroz)

As folhas e cachos que envolvem os medalhões, não pudemos identificá-los com precisão. Porém, nas faixas horizontais, sobre o painel, existem frisos de dormideiras, numa clara alusão ao ópio, como analgésico. Ainda assim, pela sua decoração quase de ourives, a pequena urna que se repete no pano da grade, por debaixo dos medalhões, pode ser, não um vaso para unguentos, mas sim uma píxide; um símbolo eucarístico, portanto. Aliás, em faixas verticais nos flancos da grade, vê-se uma composição com espigas de trigo e parras. Ainda que se possa, de um modo algo forçado, associar esta iconografia à Saúde, tudo indica tratar-se de símbolos eucarísticos, tendo o molde sido concebido para grades de comunhão, e aqui adaptado.

Nos cancelos centrais, o motivo central é uma planta semelhante a uma palmeira, cujas folhas apresentam bagas, e cuja espécie botânica não identificámos com precisão, tendo enrolada no seu tronco a habitual serpente, e, em baixo, nos flancos, duas videiras com os seus cachos. Aqui, a iconografia farmacêutica é mais evidente, ainda que as uvas nos voltem a levantar a hipótese do aproveitamento de moldes para grades de comunhão.

Fig. 5 – Detalhe dos cancelos centrais da grade (foto de Francisco Queiroz)

A faixa horizontal superior apresenta as papoilas dormideiras de novo, e um mocho ao centro. Poder-se-ia pensar numa associação entre a Sabedoria (ou o conhecimento científico), e um dos principais produtos farmacêuticos então usados – o ópio. Contudo, a verdade é que este modelo de friso é claramente tumular, tendo sido aqui adotado de forma algo forçada. De facto, as papoilas dormideiras são metáfora da morte romântica, e o mocho também, por ser guardião da noite[7]. Trata-se de um modelo de friso que já havia sido proposto por uma fundição francesa, a Colas Frères, com depósito em Paris e fábrica em Montiers-sur-Saulx, no Meuse, embora muito perto do Haute Marne e da célebre fundição de Val d'Osne. No Porto, já no início da década de 1840 que este modelo de friso foi usado em cemitérios, numa versão mais próxima da constante do catálogo da dita fundição francesa. Porém, exatamente igual a este na grade da botica, há também um friso na porta do jazigo-capela n.º 101, da secção 7 do Cemitério de Agramonte, de André Avelino Lopes Guimarães, datado de 1879. A dita porta do jazigo, talvez tenha saído da Fundição do Bolhão, que assinou esta grade da botica do hospital, com uma incisão na fechadura dos cancelos centrais (quando, o mais comum, era uma marca em relevo na base, no sítio onde os batentes se uniam).

[7] Veja-se, a propósito, QUEIROZ, José Francisco Ferreira — *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, 1833-1900.* Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras do Porto. Porto, 1997.

De notar os florões que ocupam o espaço sobrante, na extremidade do friso com o mocho e as dormideiras, de modelo muito semelhante a um proposto pela já referida Companhia de Artefactos de Metais – que foi pioneira, no Porto, na execução deste tipo de ornatos[8], mas que sofreu um processo de falência e supomos que alguns dos seus moldes foram depois usados pela Fundição de Massarelos. Não temos ainda indícios de que a Fundição do Bolhão também tenha ficado com moldes da Companhia de Artefactos de Metais, podendo estes florões ser apenas imitações, e não necessariamente imitações dos modelos da Companhia de Artefactos de Metais, mas sim de um eventual modelo internacional – francês, possivelmente – no qual a Companhia de Artefactos de Metais ter-se-á inspirado também. Aliás, no catálogo da mencionada firma Colas Fréres, um florão muito semelhante ("croix-d'angles nº 2") surge ao lado do modelo do supradito friso com mocho e dormideiras (aqui designado como "palmette nº 1"). Não cremos, pois, que tenha sido mera coincidência a opção, tomada na grade da botica, de associar o dito florão ao friso com mocho e dormideiras.

Refira-se que os frisos verticais dos cancelos centrais da grade da botica apresentam um motivo também já proposto pela Companhia de Artefactos de Metais, na grade n.º 5 do seu catálogo de 1843[9]. Ainda nos cancelos centrais, o friso horizontal inferior é de serpentes, enleadas, em posição simétrica, sendo semelhante, mas não igual, ao friso horizontal inferior nos panos da grade. Quanto aos colunelos que separam os cancelos centrais dos panos da grade, estes apresentam novamente a serpente e heras. Ainda que a serpente seja um dos principais elementos iconográficos da Farmácia, também surge muitas vezes nos cemitérios. Porém, como símbolo da morte, a serpente apresenta-se enrolada sobre si mesma e mordendo a cauda, o que aqui não sucede. Quanto à mão, que serve como puxador dos cancelos, trata-se de um modelo também usado como puxador para as lápides dos gavetões dos jazigos-capela, e, às vezes, até em portas de jazigos[10]. Por conseguinte, era um modelo que se podia prestar a várias utilizações, o que se tornava bastante conveniente para uma fábrica de fundição de ferro, em que o caráter modular e a possibilidade de combinar ornatos diferentes, eram a norma durante o período romântico.

A Fundição do Bolhão foi oficialmente fundada em 1847[11], já existindo, pois, quando a botica do hospital foi instalada no local onde se encontra. Porém, para a época da criação da botica, e anos seguintes, não foi encontrada ainda qualquer referência à sua grade em ferro fundido. Já depois de ter sido apresentada oralmente a comunicação, fomos, sim, confrontados com uma carta em papel timbrado, em que um dos gerentes da Fundição do Bolhão afirma:

---

8 QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *A Companhia de Artefactos de Metais, estabelecida no Porto (1837-1852). Para o estudo monográfico de uma fundição pioneira*. Famalicão, 2005 (separata de "Arqueologia Industrial", IV série, Vol. 1, n.º 1-2, pp. 15-72).

9 *Ibidem*.

10 Sobre este tema, veja-se QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Porto, 2002.

11 Sobre a Fundição do Bolhão, veja-se QUEIROZ, Francisco – Subsídios para a História das fábricas de fundição do Porto no século XIX. *Boletim da Associação Cultural Amigos do Porto*, 3ª série, nº 19, 2001, pp. 141-185.

"Porto, 20 de Dezembro de 1916
Exc.mo Snr. Presidente da Direcção Administrativa do Hospital Geral de Santo António.
Accusamos a recepção do officio de V. Ex.cia de 19 do corrente, em que nos communica ter a Direcção da digna presidência de V. Ex.cia ter acceite a nossa proposta para a execução e assentamento de uma grade de ferro para balcão com dois guichets lateraes e porta central, conforme o croqui que apresentamos e modificação do xadrez combinada com o nosso chefe das officinas e constantes do referido officio, pela quantia de noventa e cinco escudos, a cujo trabalho vamos proceder. Agradecendo, subscrevemo-nos com a subida consideração. De V. Ex.cia Attentos Veneradores Obrigados, José Castro Lyra".

Ao início, a descoberta deste documento surpreendeu-nos sobremaneira, pela cronologia tão tardia, ainda que o pavimento com mosaico hidráulico, no local onde está a grade da botica, seja razoavelmente concordante com a data do dito documento. O preço apresentado parecia-nos baixo, para uma grade que terá exigido modelação propositada para os bustos, do mesmo modo como nos parecia um pouco estranho que, em 1916, ainda se tivesse optado por incluir na grade o retrato do Conselheiro Agostinho Albano da Silveira Pinto, em detrimento de outras figuras mais contemporâneas da Farmácia. Não foi localizada, em tempo útil, a cópia do ofício remetido à Fundição do Bolhão. Porém, ulterior pesquisa permitiu confirmar que, o mencionado documento de 1916, não se refere à grade da botica, mas a uma outra grade, colocada na secretaria do hospital.

Por conseguinte, quanto à datação da grade de que nos ocupamos, deixamos a questão em aberto. Ainda assim, desde já podemos afirmar, independentemente do ano da sua execução, que a grade da Botica do Hospital de Santo António é um exemplar muito interessante em termos históricos, e estéticos.

O Pharmaceutico Administrador Agostinho da Silva Vieira

Agostinho da Silva Vieira foi durante mais de 30 anos uma individualidade científica, em destaque, não só da cidade, mas do país.

Fig. 6 – Agostinho da Silva Vieira (*in* X. – O Professor Agostinho da Silva Vieira. *O Tripeiro*. (Série I, Ano III), p. 535.)

Nascido em 13 de setembro de 1825 em Santa Maria de Cotas, concelho de Alijó, estudou instrução primária e francês com dois beneméritos locais, João Manuel e Padre Capucho.

Aos 21 anos alistou-se no batalhão académico no Porto, e em 1847 ingressou na Academia Politécnica do Porto onde conclui após dois anos o curso de preparatórios médicos, com distinção em todas as cadeiras. Ainda em 1849 matriculou-se na Escola Médico-Cirúrgica como aluno comum a medicina e farmácia.

De 1849 a 1850 seguiu o segundo ano de farmácia, obtendo carta de farmacêutico de 1ª classe e de capacidade em agricultura pela Academia Politécnica. Estabeleceu-se pouco tempo depois com uma farmácia em Cedofeita[12], e conservou-se estabelecido, até que no dia 1 de janeiro de 1855 tomou posse do lugar de *pharmaceutico administrador* do Hospital Real de Santo António[13].

Consciente da importância deste serviço e do estado de isolação e lástima em que ele se achava, defensou insistentemente a necessidade de uma Botica nova, adequada ao pensamento de progresso da época, e correspondente à importância do Estabelecimento a que pertencia.

Os seus intentos começariam a tomar forma em 1857, altura em que, como anteriormente descrevemos, foi iniciada a reforma da farmácia a seu cargo, com novas áreas, atribuições e equipamentos. Sempre interessado nos úteis melhoramentos da indústria farmacêutica, dotou-a também com algumas máquinas de sua invenção, das quais se destacam:

uma *machina d`adhesivar,* visto expedir-se por mês, 70 metros de esparadrapo comum, e com a mesma ser possível estender em cerca de duas horas 34 metros de *emplastro adhesivo*[14]; e um *«triturador mechanico»* manual para a preparação, em grande escala, da pomada mercurial, com o qual se chegava a preparar uma arroba desta pomada em 12 dias, com uma economia de tempo de 75%, um aumento da produção e uma amenização do trabalho para o operador[15].

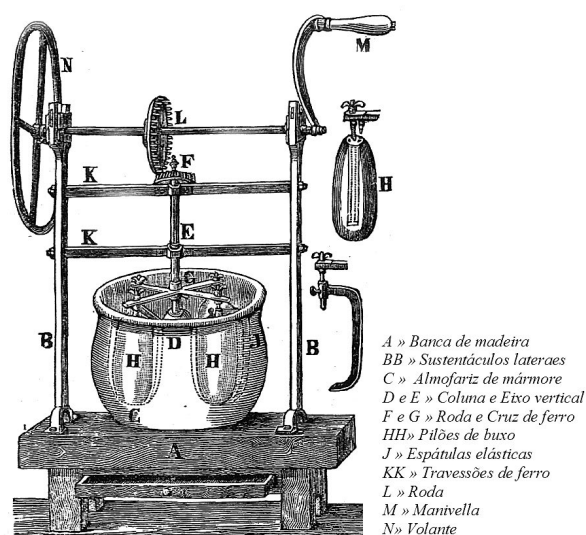



Fig. 7 – *Triturador mechanico* (*in* VIEIRA, A.S. – PHARMACIA. *Gazeta Medica do Hospital Real de Santo António.* (setembro de 1859, Ano 1, n.º 9), *p. 22.*

[12] X. – O Professor Agostinho da Silva Vieira. *O Tripeiro*. (Série I, Ano III), p. 535.

[13] Exercerá ainda de 1860 a 1876 o lugar de primeiro-oficial do Jardim Botânico da Academia Politécnica, sendo nomeado em 1867 lente auxiliar de *chimica* e *physica* do Instituto Industrial do Porto.

[14] *Revista de Pharmacia e Sciencias Accessorias do Porto.* (1861, Tomo 6), p. 11.

[15] VIEIRA, A. S. – PHARMACIA. *Gazeta Medica do Hospital Real de Santo António.* (setembro de 1859, Ano 1, n.º 9), pp. 21-22.

Um anúncio de 1859 publicita assim alguns dos artigos à venda nesta Botica, com grande destaque para a sua máquina de preparação da pomada mercurial:

> *«Prepara-se, e vende-se na Botica do Hospital Real de Santo Antonio, pomada mercurial de partes iguaes, por meio de uma maquina especial. Vende-se aos senhores pharmaceuticos – a feitio – á razão de 480 reis cada arratel, além do importe dos ingredientes, calculado segundo o custo no commercio. Tambem se vendem na mesma Botica os seguintes objectos: arrobe Laffecteur e pomada ophtalmica da Viuva Farnier, legitimos; meias para varizes, de sêda e algodão; suspensorios para os testiculos, de sêda e algodão; ligaduras de caoutchouc vulcanisado; sondas oesophagianas, algalias e velinhas; mammadeiras para creanças, de differentes fórmas; fundas de uma e duas pellotas; cóchins d´ar e com torneira; e seringas de vidro, gomma elástica e caoutchouc vulcanizado. » in Gazeta Médica.* (setembro de 1859, Ano 1, n.º 9), p. 64

Reconhecendo a necessidade da existência de um jardim farmacêutico como complemento de qualquer farmácia, será ainda por iniciativa e engenho de Agostinho da Silva Vieira, criado um *Horto-pharmaceutico*, em 1857.

Por suas orientações, aí se deveriam cultivar certas *plantas medicinaes que de necessidade se devem empregar no estado de fresco para a preparação de muitos sumos medicinaes, extractos, alcooleos, etc., [...] bem como todas aquellas que, podendo ser comportadas nas dimensões do jardim da pharmacia da Santa Casa, já pelo seu porte, já pela natureza do solo, podessem tambem vir a produzir de futuro um tal ou qual augmento de receita*[16].

O local escolhido foi a cerca do Hospital, junto da Capela, no antigo cemitério do Hospital. Tendo em vista conciliar a existência de certas plantas medicinais com o embelezamento do recinto, mandou *plantar mais de cincoenta especies medicinaes [...] para além de algumas plantas de puro recreio, principalmente em volta da Capella, como cravos, camellias, piteiras, alecrim do norte, [...]. Nas margens do jardim, principalmente do lado do norte, mandamos plantar alguns pés de tilia; nos ângulos dos passeios, formados todos de alfazema, alguns pés de romanzeiras, e de marmeleiros; nos extremos, junto das paredes, roseiras e limoeiros, e pelo centro dos alegretes e em outros diversos pontos mais ou menos apropriados a belladona, o açafrão, o meimendro, o absinthio, rícinos dormideiras [...]*[17].

O terreno seria até 1885 cultivado para o fim mencionado, criando-se inclusive alguma fonte de receita, apesar de modesta comparativamente com a verba total despendida na Botica.

Merecendo os máximos elogios por parte da SCMP, é ainda convidado pela Mesa Administrativa para a organização da lavandaria a vapor do Hospital, criada entre 1864 a 1865, e que por si será dirigida mesmo após solicitar a exoneração do cargo de diretor da farmácia, em 1876.

O Regimento da Botica

Aberta ao público e aviando com todo o rigor e preceitos modernos o receituário para particulares, associações ou outras coletividades, a manipulação das substâncias era extremamente cuidada e diretamente supervisionada pelo boticário e praticante, que recebiam uma percentagem monetária dos medicamentos vendidos ao balcão.

---

[16] VIEIRA, A.S. – Horto-pharmaceutico. *Gazeta Medica do Hospital Real de Santo António*. (setembro de 1859, Ano 1, nº 9), p. 44.

[17] *Ibidem*.

Em 1865, o seu quadro de pessoal será reforçado por três *Practicantes*, que executavam *por turnos e semanalmente os trabalhos da Botica e do Fogão*; um *Creado* – incumbido de *abrir as portas de manhã, acender o lume e fazer ferver as primeiras panellas [...] pulverisar e contundir as substancias de grande consummo, como linhaça, mostarda, legação e grama*, bem como ajudar na *esfrega e limpeza geral da Botica;* e um *Jornaleiro*, que teria a seu cargo *a extracção dos oleos de linhaça, amendoa e ricino, quando convenha extrahil-os; bem como a cultura, limpeza, e aceio do Jardim e da Botica*[18].

Competia ao boticário, mediante prévia aprovação dos Facultativos do Hospital, o fornecimento da Botica através da aquisição das *drogas, ervas ou raizes nos Portos estrangeiros ou nacionaes, onde fossem mais baratas, e de melhor qualidade, e comprando á porta da Botica, as que ali fossem oferecidas pelos importadores, unicamente quando o preço convide a fazer essas compras [...]. Também poderia convencionar com os agentes das casas estrangeiras e só em ultimo caso de precisão deveria comprar aos Droguistas desta Cidade*[19].

Contudo, ao longo dos anos, verifica-se uma tentativa constante de acabar com a *epidemia dos medicamentos vindos do estrangeiro, que não só custavam muito dinheiro e não eram compatíveis com esta instituição, mas alguns, senão todos, de resultado duvidosos*[20] e uma intensificação no fabrico interno de diversos preparados e produtos terapêuticos acompanhando as novas técnicas químicas e avanços observados nas Ciências da Saúde.

As avultadas somas despendidas com as drogas e medicamentos eram uma constante, tornando a Farmácia uma importante mas onerosa repartição do Hospital, conjuntura ditada quer pelo crescente número de doentes tratados, quer pelo fornecimento que assegurava a outros estabelecimentos da Santa Casa da Misericórdia, quer pela aquisição de substâncias e preparados estrangeiros apregoados pela ciência, bem como de novos mecanismos e aparelhos adequados ao progresso científico e industrial de preparação dos medicamentos, refletindo as novas correntes terapêuticas.

Incontestável instituição de caridade desta cidade e amparo da pobreza, davam-se ainda gratuitamente aos enfermos pobres que recorressem ao Banco os remédios *para se curarem fóra delle, quando a qualidade das moléstias o permittise.*[21]

Tentando-se satisfazer duas condições essenciais, a excelente qualidade de drogas e a economia dos preços sem prejuízo da primeira, foram sucessivamente implementadas novas medidas – maior disciplina na utilização dos preparados e remédios nas Enfermarias; obrigatoriedade de apresentação de atestados de pobreza; aperfeiçoamento, simplicidade e aproximação de novas fórmulas e eliminação de outras, pouco usadas ou condenadas pelos progressos da matéria médica; e outras – refletidas nos *Formulários Gerais* e *dos Medicamentos do Hospital de Santo António*, reorganizados e reformulados continuamente ao longo dos anos.

---

[18] Cf. *Regulamento Interno da Botica do Hospital Real de Santo António da Cidade do Porto*. Porto: 1865, pp. 5-11.

[19] Cf. *Regimento da Botica do Hospital Real de Santo António da Cidade do Porto*. Porto: 1850, pp. 6-7.

[20] *Relatório da Mesa Administrativa da Santa Casa da Misericórdia*. Porto: SCMP, 1880/81, p. 66.

[21] *Relatório da Mesa Administrativa da Santa Casa da Misericórdia*. Porto: SCMP, 1866/67, p. 45.

Notas finais

Assegurando desde meados do séc. XIX o fornecimento interno de medicamentos ao Hospital de Santo António e a outros estabelecimentos pertencentes à Santa Casa, teve este Serviço ao longo da sua história algumas suspensões ao nível da venda de medicamentos ao público – outubro de 1885 a junho de 1897; 20 de janeiro a 21 de abril de 1911; 1965 – até ao seu terminante encerramento ao público na década de 70 do séc. XX, assegurando desde então apenas o fornecimento de medicamentos ao Hospital de Santo António e respetivos utentes de ambulatório.

Enquanto o laboratório e demais serviços de produção foram, ao longo dos anos, transferidos para outras áreas do edifício, a «Sala de Público» permaneceu neste local até ao final de 2010 e, graças ao zelo dos seus sucessivos diretores e colaboradores, foi sendo preservada a sua traça oitocentista, bem como parte do seu espólio.

Em 2013 na decorrência de enérgicas obras de requalificação museológica do espaço foi esta área aberta ao público enquanto exposição permanente do núcleo do espólio farmacêutico do Museu do Centro Hospitalar do Porto, pretendendo-se evocar, relacionar e articular práticas e correntes terapêuticas praticadas no séc. XIX, neste que é um lugar-chave da memória da nossa cidade.

Fig. 8 – Museu do Centro Hospitalar do Porto (foto do Museu do CHP)

Bibliografia

CUNHA E FREITAS, Eugénio Andrea da – *História da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: SCMP, 1995, vol. 3, pp. 543-578.

LEAL, A. Pinho – *Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: 1875, vol. 5, p. 258.

QUEIROZ, Francisco – *Subsídios para a História das fábricas de fundição do Porto no século XIX*. *In* "Boletim da Associação Cultural Amigos do Porto", 3ª série, n.º 19, 2001, pp. 141-185.

QUEIROZ, Francisco; LEMOS, João Miranda – *A Família Silveira Pinto e o Palacete de S. Paio*. Actas do Congresso "O Porto Romântico" (Escola das Artes da Universidade Católica, Porto, 29 e 30 de abril de 2011), Vol. I, pp. 179-198.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, 1833-1900*. Tese de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras do Porto. Porto, 1997.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Porto, 2002.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *A Companhia de Artefactos de Metais, estabelecida no Porto (1837-1852). Para o estudo monográfico de uma fundição pioneira*. Famalicão, 2005 (separata de "Arqueologia Industrial", IV série, Vol. 1, nº 1-2, pp. 15-72).

Regimento da Botica do Hospital Real de Santo António da Cidade do Porto. Porto: 1850, pp. 6-7.

Regulamento Interno da Botica do Hospital Real de Santo António da Cidade do Porto. Porto: 1865, pp. 5-11.

Relatório da Mesa Administrativa da Santa Casa da Misericórdia. Porto: SCMP, 1866/67, p. 45.

Relatório da Mesa Administrativa da Santa Casa da Misericórdia. Porto: SCMP 1880/81, p. 66.

Revista de Pharmacia e Sciencias Accessorias do Porto. (1861, Tomo 6), pp. 11-12.

VIEIRA, A.S. – Melhoramentos e Reformas: Botica. *Gazeta Medica do Hospital Real de Santo António*. (janeiro de 1859, Ano 1, nº 1), p. 12.

VIEIRA, A.S. – PHARMACIA. *Gazeta Medica do Hospital Real de Santo António*. (setembro de 1859, Ano 1, nº 9), pp. 21-22.

VIEIRA, A.S. – Horto-pharmaceutico. *Gazeta Medica do Hospital Real de Santo António*. (setembro de 1859, Ano 1, nº 9), p. 44.

X. – O Professor Agostinho da Silva Vieira. *O Tripeiro*. (Série I, Ano III), p. 535.